DAS KUNST WERK

IV. JAHR · 1950
HEFT 7

VON EL GRECO BIS PICASSO

DAS KUNSTWERK

SCHRIFTLEITUNG: LEOPOLD ZAHN

HEFT 7

1950

INHALT

A. E. Brinckmann, Vom Geist der spanischen Nation 3
André Malraux, El Greco 7
Brigitte Hoene: Spanische Architektur 18
Kurt Gerstenberg, Velazquez 23
Fritz Nemitz, Goya 32
Kurt Kusenberg, Zauberer Picasso 41
Carl Fischer, Picasso — gesehen von einem Jugendfreund 52
Carl Nahrstedt, Federico Marés 54
K.W. Schreyer, Federico Garcia Lorca 56
A. Alexandre, Deutsche Kunst und deutsche Künstler in Paris 58
Gisela Bonn, Ewige Arabeske 60
Redaktioneller Teil, Ausstellungen, Buchbesprechungen 63

Farbtafeln: El Greco, Martyrium des Hl. Mauritius (Ausschnitt)
Velazquez, Blumenstilleben (Ausschnitt aus dem Bild: Die Infantin Margarete-Therese)

Abbildungen auf dem Umschlag: El Greco, Stilleben (Ausschnitt)
Picasso, Stilleben (Lithographie)

Das nächste Heft, das als Doppelnummer 8/9 den IV. Jahrgang beschließt, bringt einen ausführlichen Querschnitt durch die

ABSTRAKTE KUNST

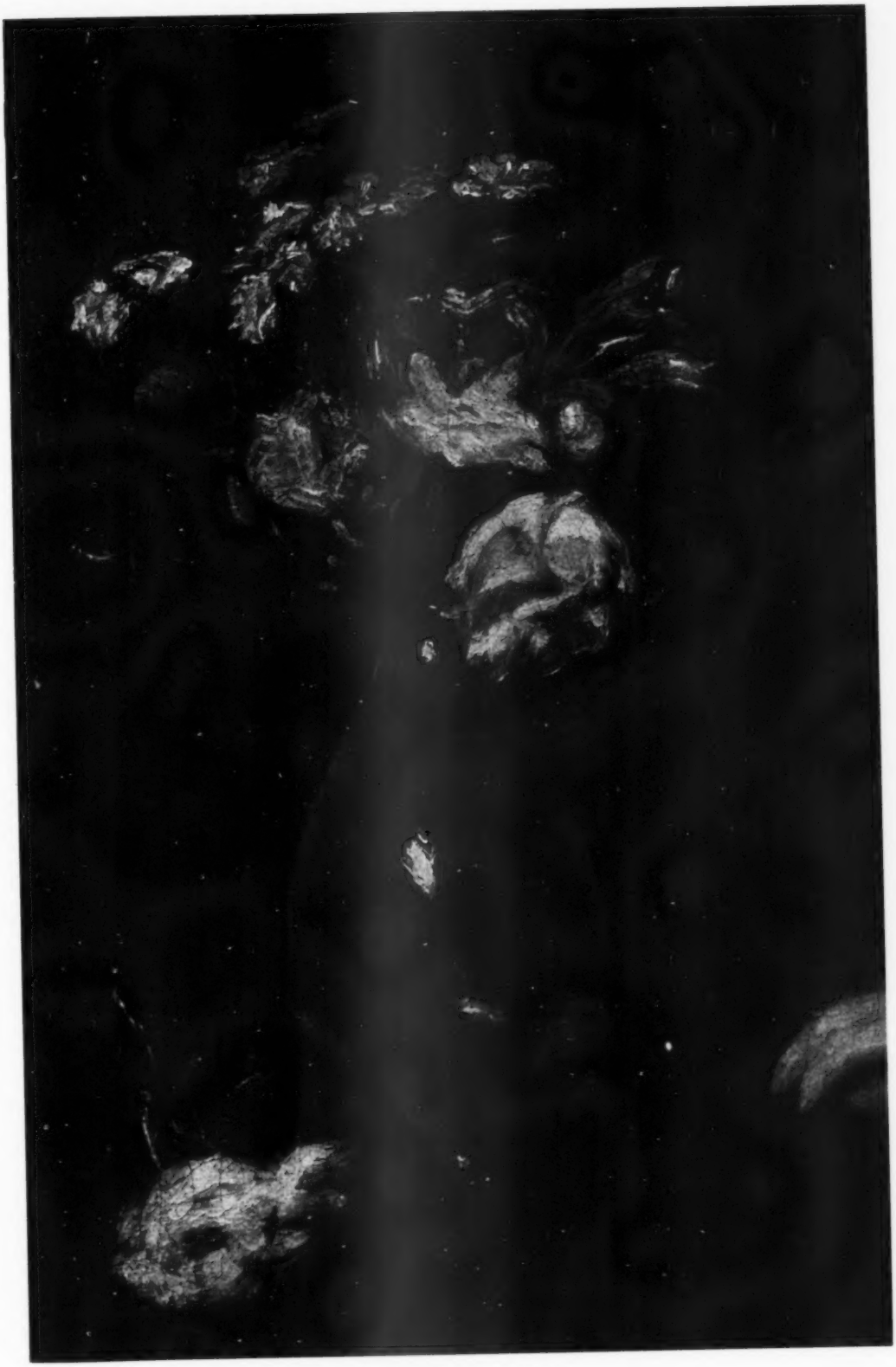
in Deutschland, Frankreich, England, Italien und Amerika. Neben vielen Schwarz-weiß-Abbildungen enthält das Heft 6 farbige Wiedergaben nach Bildern von Kandinsky, Lahs, Levedag, Meistermann, Nay und Schmelzeisen.

WOLDEMAR KLEIN VERLAG · BADEN-BADEN

DAS KUNSTWERK

EINE ZEITSCHRIFT ÜBER ALLE GEBIETE
DER BILDENDEN KUNST · VIERTES JAHR
HEFT 7 1950

WOLDEMAR KLEIN VERLAG · BADEN-BADEN



VELAZQUEZ, BLUMENSTILLEBEN
(Ausschnitt aus: Die Infantin Margarete-Therese)

JUAN DE JUNI MAGDALENA

A. E. BRINCKMANN

VOM GEIST DER SPANISCHEN NATION

Man hat die Seele der spanischen Nation auf den Begriff el honor — und das ist mehr als nur ein weltlich-chevaleresker Ehrbegriff, mehr als „honneur et patrie" — festlegen wollen. Dabei wurden die berühmten Verse Calderons im Mund des Richters von Zalamea zitiert:

.....pero el honor
es patrimonio del alma,

y el alma sólo es de Dios.
.....doch el honor

ist Erbgut unserer Seele,
die Seele aber lebt einzig in Gott.

Solche Verse erhellen sogleich, daß im Begriff el honor zwei sehr verschiedene Idenkomplexe sich verbunden haben: die übliche moralische Ehre — seelische Zuflucht und Verantwortung vor Gott.

Man hat ebenso als charakteristisch für die spanische Nation Heißblütigkeit und Leidenschaftlichkeit erklärt, Aber selbst der flüchtige Spanienbesucher merkt bald. wie ungeheuer groß die fast apathische Gelassenheit einer Nation ist, die das „mañana", das „morgen, morgen" als geläufigste Redensart im Munde führt. Wer längere Zeit in Spanien verbrachte, besonders in ländlichen Gegenden, weiß, wie verzweifelt oft dringende Geschäfte, leidenschaftliche Erwartungen an einer völligen Gleichmütigkeit scheitern. Gewiß, glühende Augen und eine ganz ursprüngliche Koketterie charakterisieren eine Spanierin, aber selbst die vornehme Frau lebt zumeist träge dahin mit einer fast orientalischen Neigung zu Süßigkeiten und Korpulenz, zu seelischer und selbst sinnlicher Bequemlichkeit, die dann im niederen Volk zu einer erstaunlichen Trägheit in geistigen, ja selbst sozialen Dingen führt. Ebenso aber können plötzlich in Liebe wie in Politik ganz unberechenbare Leidenschaften aufflammen, die jedwede vernünftige Besinnung über den Haufen werfen.

Solche außerordentlichen unausgeglichenen Kontraste innerhalb des nationalen Geistes tauchen allenthalben unter der liebenswürdigen phrasenhaften Höflichkeit des spanischen Volkes auf. Wir Europäer suchen gleichsam den Ausgleich — im Spanier stoßen die Gegensätze hart aufeinander. Dafür einige Beobachtungen. Der espada, der den Kampfstier mit den mächtigen dolchartigen Hörnern zum Schluß der lidia in der suerta di matar tötet, in höchster Anspannung aller sportlichen

Geschmeidigkeit und Kraft, in vollem Bewußtsein, selbst sein Leben gegen die ungeheuere Gewalt des toro einzusetzen, ist wohl nie eine jener Naturen, die wir im Boxring und auf Fußballplätzen sehen. Ich machte durch Madrider Freunde die Bekanntschaft eines berühmten espada, der wundervoll Geige spielte, eines Mannes von fast träumerischer Sentimentalität; er zog sich nach vielen hundert Kämpfen als reicher und praktischer Großgrundbesitzer aus der Arena zurück. Keine Arena ohne Kapelle, keine corrida ohne vorausgehenden inbrünstigen Gottesdienst. In Madrid brauchen vor dem sterbend auf dem Operationstisch liegenden espada nur Flügeltüren aufgeschoben werden: das brechende Auge sieht im Dämmer den Glanz der Altarkerzen, sieht den betenden Priester, während draußen in der sonnenfunkelnden Arena die Menge einer neuen suerta di matar den Beifall brüllt.

Der scharf beobachtende Realismus dieser Nation ist so entwickelt, daß spanische Stilleben des 17. Jahrhunderts im Amsterdamer Museum als hervorragende Werke eines unbekannten Niederländers galten, bis ihre spanische Herkunft erkannt wurde. Stilleben Goyas wie bei Reinhart-Winterthur sind größte europäische Leistungen. Aber ebenso rasch erfolgt der Umschwung von einem „Verismus" zum abstrakten Ornament — und schließlich zu Picasso. Umgekehrf die Wandlung vom heroischturbulenten Stil eines Juan de Juni zum stillen Verismus eines Zarzillo, und zugleich beide hier abgebildeten Beispiele Ausdruck eines edlen künstlerischen honor.

Auch heute dürfen elegante flaneurs kaum wagen, ein besseres Mädchen auf der Straße anzusprechen; doch können sie zu zweit und dritt „ihr" oder „ihnen" im Abstand folgen und laut genug für Ohren dieser Schönen sich über nackteste Details derselben unterhalten, ihnen Bewunderungen zollen, die jeder gesitteten Europäerin die Röte auf die Wangen treiben würden.

Das tägliche Leben wimmelt von solchen Realismen bis zum Schmutzig-Gemeinen. Aber im schroffsten Gegensatz dazu steht die Hinwendung zu visionären Sphären, steht eine geistige Entrückung, die uns realen und praktischen Europäern oft beängstigend erscheint, die alle Regionen des Unterbewußten ergreift und zu völlig unerklärlichen Äußerungen und Handlungen führt. Wer Karwochengottesdienste in spanischen Kirchen erlebte, wer das glühend-brünstige Beten mit weitgeöffneten, horizontal gehaltenen Armen, knieend auf dem nackten Fliesenboden der Kirchen, dem Kreuz Christi im Gefühl geistiger Stigmatisation zugewandt, beobachtete, erahnt religiöse Tiefen, die das übrige Europa kaum noch kennt. Aber ebenso zeigte sich unüberbietbare Roheit gegen alles Kirchliche und Priesterliche während des kommunistischen Régimes.

Und schließlich: gegenüber breitester Unbildung steht die geistig höchste Kultur der spanischen minorías, der spanischen Elite, die in sehr exklusiven Zirkeln die intellektuelle Sphäre pflegen: Dichter, Philosophen und sogar Staatsmänner.

Diese sich in Spanien offenbarenden kontrastreichen geistigen und sinnlichen Lebensäußerungen existieren gewiß auch im übrigen Europa. Aber sie sind dort ineinandergeflochten, gegeneinander balanziert. Europa relativiert beständig — Spanien dagegen, jungfräulich, stark und zugleich doch primitiv, zeigt uns das Bündel isolierter Formen, die kontrastierend sich ins leidenschafterfüllte Leben steigern.

So erklärt sich auch der einzelne in seiner Haltung, die einmal auf den Kontrastierungen beruht, zum anderen solche Kontraste und Isolierungen für sich erfordert. Alle Beobachter spanischer Mentalität haben den ausgeprägten Individualismus des Spaniers hervorgehoben. Madariaga, Professor für Spanienkunde an der Universität in Oxford, behauptet: „Chacun va à la recherche de ses idées et de ses sensations par son chemin individuel"; er erklärt selbst von den minorías, sie lebten ohne gegenseitige Bindung und Verpflichtung „sauf peut-être un vague sentiment commun d'isolement". Kontrastierung und Individualisierung sind Komponenten, denn wer individuell leben will, muß sich kontrastieren. Hieraus folgt auch, daß es in Spanien nicht eigentlich „Masse" wie in Europa gibt. Die europäische „Masse" beruht sehr wesentlich auf Abschleifung aller Kontraste, der einzelne denkt und fühlt wie alle. In Spanien denkt der einzelne, Bettler, Bauer, Student, Beamter, besonders und differenziert. Daher das gewagte Risiko, irgendwie über ganz Allgemeines hinaus zu tieferer Unterhaltung zu kommen. Daher auch die Schwierigkeit, über allgemeine Bemerkungen hinaus die spanische Kunst wirklich auszudeuten (und über

diese Schwierigkeit sollten Künstler wie Kunsthistoriker sich keinen Illusionen hingeben).

En somme: aus diesen Grunderkenntnissen des Kontrastierten und des Individualisierten, bestenfalls einer „coincidentia oppositorum", erklärt sich auch das Rätsel der spanischen Kunst, soweit ein Rätsel sich „erklären" läßt. Verständlich werden die großen und individuellen Gegensätze innerhalb einer Epoche, etwa des 17. Jahrhunderts, in Spanien wie gegenüber der zeitgenössischen europäischen Kunst. Und schließlich begründet sich so die ungeheuere Stärke der einzelnen künstlerischen Probleme und Künstlerpersönlichkeiten. Nirgendwo sonst haben europäische Maler des 17. Jahrhunderts das Höfische, Chevalereske, das Elende, den Bettler und Krüppel, das Verkommene, das Heilige, die Vision, das Fanatische, aber auch die Schönheit der Dinge und des Leibes mit gleicher Intensität ihres geistigen Gehalts wegen dargestellt; dargestellt vielfach auch in vollkommener Herrlichkeit von Gehalt und Form. Nirgends, selbst nicht von Frans Hals und dem spanisch beeinflußten Manet, wurde so kostbar Grau mit Schwarz, oft noch mit einem kalkigen Weiß kombiniert und gleichzeitig kontrastiert mit einer unaussprechlich schimmernden Köstlichkeit aller Farben, die hart oder flüssig, kraß oder im sfumato aufgetragen sind.

Leidenschaftlichkeit — denn ohne sie ist kein Künstlerherz —, Leidenschaftlichkeit in Aussage wie Gestaltung treibt auch hier zu heftigen Extremen. Wer die flammenden Bilder vom Dos de Mayo, die späten sepiabraunen Hexenphantasien aus der eigenen Wohnung Goyas im Prado sehen konnte, wer diese Wandlungen seines Werks vom Höfischen zur Revolte, vom Idyllischen zur Grausamkeit, vom Realismus zur Phantastik vor den Madrider Originalen erlebte — die schöne Genfer Ausstellung des Prado 1939 reichte für solch Erlebnis nicht aus —, der wird wiederum die Gegensätze zum Üblich-Europäischen und — wir betonen nachdrücklich — im Gemeinsam-Europäischen erleben. Denn Geist der spanischen Nation erweist sich immer wieder als Überfülle primitiver Grundformen des abgeschliffenen Europäischen. Und Spanisches — das ist die Überzeugung des Verfassers — würde heute im Neuaufbau geistiger europäischer Werte ein wertvolles Ingredienz bilden.

Schließlich aber ist auch in aller spanischen Kunst — kaum noch in der französisch intellektualisierten eines Picasso — immer wieder der tiefe, fast feierliche Begriff des el honor durchleuchtend. Es ist schwer, dies Empfinden in Worte zu fassen. Vielleicht läßt sich sagen: in dieser Nation ist jede künstlerische Aussage eine ernste, Gott verpflichtete Ehrlichkeit des spanischen Herzens und der spanischen Seele.

Denn: el alma sólo es de Dios.

ZARZILLO, JOHANNES

ANDRÉ MALRAUX

EL GRECO

In der Welt steht dem Künstler das vor Augen, was er sieht; was er sieht ist aber in erster Linie das, worauf er seinen Blick richtet. Und ihn richtet er nur auf das, was wert erscheint, verbildlicht zu werden. So meint es Ingres, wenn er sagt, daß „nur die Antiken sehen lehren". Man hat gesagt, der Künstler blicke nur auf das, was er am meisten bewundere. Doch was er am meisten bewundert, war so oft etwas Imaginäres: Götter, Frauen oder Landschaften! Ägypten hatte keine unbedingte Vorliebe für seine starren Ungeheuer, ebensowenig wie der Islam für das verschlungene Laubwerk oder Delacroix für Szenen aus der Historie ... Bewußt oder unbewußt wählte der Künstler aus allem, was er bewunderte, zunächst das als Thema, was seine heimliche Herrschaft über die Welt am besten zu festigen gestattete: Götter, Ungeheuer, Heroen oder Äpfel.

Der hartnäckige alte Streit um das Sujet: „Ist Rembrandts geschlachteter Ochse genau so viel wert wie sein Homer?" beruht deshalb auf einer Verwechslung von Tatsachen. Wenn es schon wahr ist, daß das Bild eines Hauptmanns nicht mehr wert ist als das eines Leutnants, so ist es nicht weniger wahr, daß Rembrandt den geschlachteten Ochsen wie einen Homer malt und daß mancher Künstler von heute Homer wie einen geschlachteten Ochsen malen würde. Rembrandt, der innerhalb der künstlerischen Rangordnung dem reichsten unter den heutigen Malern ebenbürtig ist, verklärt eine Fleischbank oder das niedrigste Gesicht, weil sein Wille zur Verklärung ein Teil seines künstlerischen Genies ist: die Jünger in Emmaus oder der Homer bringen das vielleicht am einfachsten, sicher unmittelbarer zum Ausdruck als ein Stilleben. Es ist daher gleichgültig zu wissen, ob das Sujet einen Wert in sich besitzt — ausschlaggebend ist aber folgendes: Giotto brauchte die Heimsuchung Mariä nötiger als die Justitia, Rembrandt den Homer und die Jünger in Emmaus mehr als den geschlachteten Ochsen oder das Fleischerviertel, Michelangelo die Nacht mehr als den Bacchus; ein Chardin dagegen das Küchenmädchen mehr als die Fêtes galantes, Manet eine Zitrone mehr als alles Mythologische, Renoir Blumen mehr als Schlachten und Cézanne seinen Berg Sainte-Victoire und seine Äpfel mehr als alles andere zusammengenommen ...

... Das Sujet ist Ausdrucksmöglichkeit und nicht Modell, keine Einzelform eines Bildes ist Antwort auf eine lebende Form, sondern auf das, was dieses oder ein früheres Bild verlangt; damit wird einigermaßen deutlich, worin das Schicksal der Kunst beschlossen liegt und wann Formen des Lebens in sie eindringen ... Die Welt ist nichts anderes als die weiteste, dem Künstler an die Hand gegebene Möglichkeit zur Verwandlung seiner Kunst ....

Stile glücklichen Wohlbefindens treten am wenigsten deutlich in Erscheinung; je mehr sich die Kunst jedoch dem angleicht, was über den Menschen hinausgeht — dem Dämonischen oder Sakralen —, desto weniger wird sie Kunst der Darstellung des Menschen. Die Polynesier bedecken ihre unaufhaltsame Flucht vor den Gesichtern der Toten mit der Linienordnung einer Tätowierung ... Auf die gleiche Weise wie Athen den künstlerischen Wert eines vollkommenen Busens entdeckt, entdeckt der barbarische (oder der barbarisch werdende) Künstler Raubvogelschnäbel, Kralle, Horn, Zahn, Schädel und Rachen. Ließ Griechenland die unerschöpfliche Morgenröte des Lächelns über der Welt aufgehen, so vereinzelt Mexiko den Totenkopf, der dann zum aztekischen Beil wird. Hier wie dort bedient der schöpferische Künstler sich der Form dieser Erde nicht als Modell, sondern um andere Formen damit zu verändern, seinen eigenen zum Leben zu verhelfen.

Dies überscharfe Licht, das die Geschichte auf die Beziehung zwischen Stilen und Lebensformen wirft, erhellt nicht nur die Beziehung zwischen dem Schauspiel

GRECO, CHRISTUS VERTREIBT DIE HÄNDLER AUS DEM TEMPEL (ERSTE SOGENANNTE VENEZIANISCHE FASSUNG)

der Welt und jedem großen Künstler, sondern auch den Weg, den die schöpferische Gestaltung der Künstler nimmt. Folgen wir einem von ihnen — er steht uns nah genug, daß wir seine Werke mit einiger Sicherheit kennen, daß wir uns seine Gefühle und sein Suchen genauer vorstellen können; trotzdem ist er frei von unserer Zeit und der Befangenheit, die diese uns auferlegt; er kannte mehrere Stile und mehrere Länder. Rembrandts Genie widersetzt sich den Schatten zu sehr, Michelangelo ist ausschließlich Italiener . . . Greco?

Er hat mehrere Fassungen der Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel gemalt, und die Einheit nicht nur des Sujets, sondern auch teilweise der Komposition ermöglicht es uns, ihn zu verfolgen. Die erste dieser Vertreibungen ist eines seiner ersten signierten Bilder. Zwei weitere hat er später zwischen seiner Abreise aus Venedig und vor seiner Ankunft in Toledo gemalt. Venedig ist in der ersten Fassung indessen so gegenwärtig, daß sie uns zu zeigen vermag, was diese Stadt von Greco verlangte; das nämlich, was Rom ihn zu unterdrücken hieß.

Schon ein Jahrhundert lang lag die Last ornamentaler

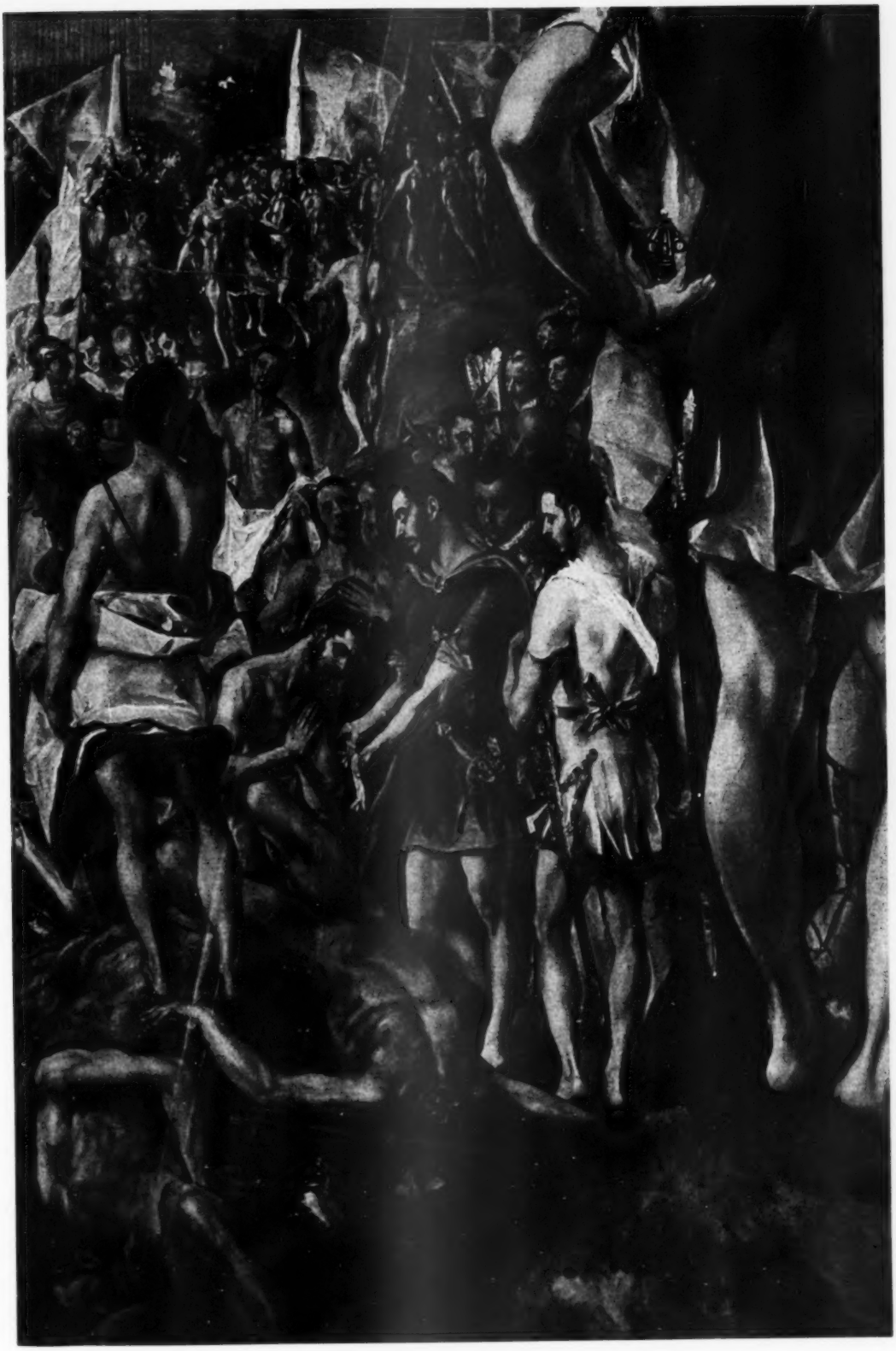
GRECO, CHRISTUS VERTREIBT DIE HÄNDLER AUS DEM TEMPEL (ZWEITE, SOGENANNTE RÖMISCHE FASSUNG)

Überfülle auf Italiens künstlerischer Handschrift. Das Dekorative, von dem Mantegna besessen war und das anscheinend für Wert und Verführungskraft eines jeden Werkes ausschlaggebende Bedeutung besaß, erschien nach mancherlei Verwandlungen in Tintorettos Palmen von neuem. Was Greco in Venedig zuerst übernehmen will, ist diese geschmeidige, starke Handschrift, deren Linien sich wie Algen auf Klippen ineinander verwickeln; sie erreicht er unmittelbar in der zentralen Gruppe. Ihr zu entsprechen, sucht er nach einer zugleich dramatischen und unbestimmten Beleuchtung; nach der verwickelt gebauten Gruppe, welcher der zerrissene Wolkenhimmel zuzugehören scheint; nach den Statuen an der Wand, dem stachlichen Aufstreben der korinthischen Kapitäle, nach dem goldschmiedehaften Stil der beiden Figuren im Nebenraum, auch der Kinder und der Frau, die sich auf den Käfig stützt (sie wirkt übrigens wie angestückt). Das zweite Bild macht zunächst den Eindruck einer gewissen Vereinfachung. Mit Hilfe der Beleuchtung soll eine Ordnung gegeben werden: Christus steht in vollem Licht, die hellen Töne der Akte zur Linken verbinden diese mit der Frau am Käfig, die ihren rein dekorativen

GRECO. CHRISTUS VERTREIBT DIE HÄNDLER AUS DEM TEMPEL (DRITTE, SOGENANNTE TOLEDANER FASSUNG)

Charakter ein wenig verloren hat; die Gruppe am Fuß der Säule rechts ist durch Schattenmassen vom hellbeleuchteten Christus getrennt und wirkt tiefengewinnend. Der Rauch der Wolken steigt nicht mehr vom Arm Christi wie von einer Fackel über die Landschaft hinweg; dazwischen liegt eine Palastarchitektur als horizontale Trennungslinie. Das Portal, dessen Mauerdicke sich verdoppelt hat, verleiht jetzt dem ganzen Hintergrund seine Ordnung. Verschwunden sind die einrahmenden Statuen, auch das Kapitell der Hauptsäule. Der Korb des alten Mannes ist leer; die Amorinen werden zu Kindern; man beachte, wie sich der Stil des Ärmels ganz am linken Bildrande geändert hat. Die Gestalten im Nebenraum und der Tisch sind einfacher geworden, der Leuchter ist erloschen. Keine Kasse, kein Lamm, keine Wachtel, und keine Hasen, wie sie Tizian liebte; keine Tauben mehr als helle Farbflecken. Rechts herausgehoben vier edle Köpfe, diesmal nach römischen Stil ebenso „angestückt", wie es vorher die Frau mit dem Käfig nach venezianischem Stil gewesen war . . .

Zwanzig Jahre später nimmt Greco in Toledo das Thema der Vertreibung der Wechsler von neuem auf. Er ver-



GRECO, MARTYRIUM DES HL. MAURITIUS (AUSSCHNITT)

ändert die Rahmung. Alles, was dem überkommenen Stil seine feste Stütze gab, verschwindet mit einem Schlage; die Säulen und die Frau mit dem Stock auf der Schulter sind umgeformt, fortgefallen die Figuren im Hintergrunde des Durchblicks und die Frau mit den Tauben. Keine Rede mehr von Porträts in der vordersten Bildebene. Um das herauszulösen, was in diesem „Sujet" nicht Greco selbst war, genügt es einmal mehr zu sehen, was er daraus verbannt hat. Der Übergang von den Jugendarbeiten zu seinen entscheidenden Werken — der Einbruch des Genies — ist weder Erweiterung, noch Beobachtungen noch Kopie.

Lassen wir die Hypothese fallen, er habe verzichtet, um schärfer beobachten zu können. Greco will keine augentäuschende Illusion. Sein Ziel sollten die Figuren der Heimsuchung und das Gastmahl im Hause des Pharisäers sein, das die Leinwand gleichsam abschütteln will . . . (Dies Gastmahl ähnelt den Porträts des Gärtners von Cézanne; warum wollen eigentlich alle, die zum ernsten Stil zurückgefunden, an der Schwelle des Todes alle Züge zerrütten, was man vielleicht ziemlich oberflächlich als barock bezeichnet?)

Greco verzichtet also auf alles Prunken venezianischer Sinnlichkeit, doch ohne dafür neuen Prunk zu bieten. Niemand scheidet in einer Zeit, da alle es behalten, so sehr das Beiwerk aus wie er. Was malt er nun neben seinen heiligen Gestalten, nachdem er die Tauben in ihren Schlag verwiesen? Totenkopf und Kruzifix, wie sie der Tradition entsprechen, ein paar Berge, Bücher und Blumensträuße, Attribute und die Schattengestalt Toledos. Zuerst schied er Italiens Amorinen und seine anmutigen Hunde aus; dann erweckt er aus dem abstrakten Horizont und den verschlungenen Gruppen seiner ersten spanischen Kreuzigung steinerne Landschaften und ein Toledo-Gethsemane.

Doch darf man dieses Toledo auch nicht falsch verstehen. War der Ausdruck dieser Stadt — die damals noch überwältigend wirkte, obgleich Madrid schon Hauptstadt war, und sich vielleicht am Horizont seiner späten Bilder wie heute New York am Horizont vieler Einwandererfilme erhob — war dieser Ausdruck also wirklich so zwingend, warum mußte er dann, um Gestalt zu werden, auf diesen Griechen warten und verschwand mit ihm für immer? Toledo, das ist Marseille mit einigen Monumenten mehr; aber Marseille wartet immer noch auf seinen Greco. Damals wie heute war Toledo ockerfarben: Greco hat die Stadt ein einziges Mal um ihrer selbst willen gemalt — aber in dunklem Grün. Sie war ihm nicht Modell, sondern Erlösung.

Machte ihn frei von Italien. Es wäre zwar lächerlich zu sagen, Grecos Bilder seien Ikonen, doch tut man gut, sich daran zu erinnern, daß er Ikonen kannte. Er hatte die traditionelle Kunst des Orients ausgeübt und kannte daher diese auf den griechischen Inseln immer noch verbreitete Volkskunst mit ihrer Mischung aus byzantinischem Stilwillen und scheinbarer Freiheit — sie ist nicht so sehr verschieden von Duccios toskanischen Vorgängern . . . Die Idee, daß Kunst nicht unbedingt Schmuck der Welt ist, war ihm vertraut. Er kopierte die Zeichnungen der Ikonen ebensowenig wie deren Farbe; doch wußte er, daß eine in sich einheitliche Deformierung legitimes Mittel schöpferischer Gestaltung bedeuten kann.

Die Art, in der er die Formen konturierte — sie setzt sich mehr und mehr gegen die Tintorettis ab — seine falsch auf die plastischen Höhungen der Form gesetzten Lichter haben zwar mit der Goldstrichelung der Ikonen keine Ähnlichkeit, gehören aber vielleicht doch in die gleiche Welt. Toledo vermittelte ihm zweifellos eine Art von Levante (wohl verstanden Levante, nicht Asien oder Afrika); ein Grenzland, wo die Capa den Burnus ersetzte und wo die Mauren lange Zeit keine Araber, sondern eine Art protestantischer Spanier gewesen waren. Doch was hätte Toledo ihm darüber hinaus geben können? Das Schauspiel einer tragischen Malerei? Wessen denn? Coellos? Provinzieller, von Flandern oder Italien besessener Maler — dreier schöner Bilder von Morales, die er nie zu Gesicht bekam? Ihm ganz allein verdankt spanische Form ihren gregorianischen Klang, der noch heute untrennbar mit dem Namen Toledos verbunden ist. Philipp II., der Seele nach Spanien selbst, denn blutsmäßig? . . . — schätzt ihn nicht, sondern bewundert vor allem italienische Bilder.

Viel bezeichnender war die Plastik, denn diese vermochte sich niemals dem von Italien her Europa auferlegten Schönheitsideal anzupassen; doch Greco geht vom ersten Tage an über die Grundbegriffe des von ihr vertretenen Pathos hinaus. Zumindestens fand er in ihr

GRECO, AUFERSTEHUNG CHRISTI (SOGENANNTE PRADO-FASSUNG)

eine ihm im großen und ganzen brüderlich verwandte Welt. Vor allem achtete man die in Spanien zahlreichen Reste des Gotischen noch keineswegs gering; gotischer Ausdruck klingt noch in der Steinplastik des 16. Jahrhunderts nach. So etwas hatte Greco in Candia, Venedig und Rom kaum gesehen, dort hätten diese Reste als Fremdlinge und Eindringlinge wirken müssen, während sie in Toledo zu Hause waren.

Als wesentlichstes Geschenk bot Spanien ihm ohne Zweifel das Schweigen seiner Malerei. Man denkt an einen Rouault, der sich nach Peru, in ein triumphales Peru ohne Museen geflüchtet hätte. Genauer genommen an Gauguin in Tahiti. Wieviel leichter ist es doch, Größe zu erringen, wenn die großen bewunderten Gegner ferne weilen.

Schließlich glühte spanisches Christentum auch mit ganz anderer Flamme als das Venedigs. Jenes legendäre Kastilien, das in uns aufsteigt, wenn wir heute vor dem Fensterchen des Klosters zu Avila stehen, durch das der verstoßene heilige Johannes vom Kreuze der von der Kirche verdächtigten heiligen Teresa das Abendmahl reichte, das ist das Kastilien, in dem Greco lebte. Er hatte eine Stadt hinter sich gelassen, wo Veronese, der die Anwesenheit von Hunden auf einem seiner Bilder rechtfertigen sollte, vor dem geistlichen Gericht zitternd sagte: „Wir Maler, wir nehmen uns eben solche Freiheiten wie die Dichter und Narren . . .", doch Greco sagte zu Clovio, der gekommen war, ihn zu einem Spaziergang abzuholen und ihn im Dunkeln sitzend fand: „Der helle Tag möchte meinem inneren Licht schaden." Er war Christ, nicht wie jeder damals, weil er in der Christenheit zur Welt gekommen war: er war eine Seele, die es nach Gott verlangte. Sicher ließ Toledo ihm die Freiheit zu solchem Besessensein vom Heiligen (sollte man das Wort Mystizismus dabei nicht lieber aus dem Spiele lassen?); Rom und Venedig hatten es zumindest gestört, doch die Heiligen, die man in Toledo auf der Straße traf, entsprachen ihm, selbst wenn die Kirche sie verdächtigte, besser als die vielen beunruhigenden Göttergestalten. Gott existierte für einen Greco nicht wie für die Bildhauer von Chartres, denen er gegeben war, sondern wie für die Fanatiker der Sekten — wie für die Heiligen und Erzketzer: in Gegenwärtigkeit und Geheimnis.

Seine Begegnung mit Spanien war vielleicht ein Zufall, seine Harmonie mit Spanien war es nicht. In Spanien erwuchs keine Renaissance, deshalb wußte es sich auch mühelos mit dem Christentum des Ostens in Übereinstimmung. Was spanische Gotik und sicher auch manch romanische Form Greco zu bieten hatten, war jedoch kein Formsystem. Seine Akte besitzen eine Überfülle an Muskeln, und welcher Gotiker hätte wohl Muskeln gemalt oder gemeißelt.

Verkürzung und Schwebung blieben seine instinktive Sprache; heute sieht man zwar leicht, wie verwandt sein Bereich mit dem Gotischen ist, doch versuche man, sich der Gotik verwandte Formen vorzustellen, die alle Entdeckungen barocker Zeichnung in sich aufnehmen und nicht Greco wären! Man darf nicht vergessen, daß der junge Kreter zwar Candia, eine venezianische Kolonie, verlassen hatte, um die „Hauptstadt" aufzusuchen, daß aber der griechische Maler, der er gewesen war, nur durch Bekehrung ein venezianischer Maler hatte werden können. Und zu Greco wurde er keineswegs durch eine Rückkehr nach Byzanz, sondern durch eine zweite Bekehrung.

Zur spanischen Kunst? Die gab es nicht. Man hat viel zu viel von der Längung seiner Figuren gesprochen. Vielleicht, weil sie der hervorstechendste Zug in seinen Bildern ist, solange man sie schwarz-weiß reproduziert. Wären sie nur im Stich auf uns gekommen, würden wir an eine Art höheren Belange denken; doch sind sie eben keine Stiche. Wenn er in seinen ersten spanischen Bildern den Kampf gegen Italien aufnimmt, sucht er als erstes nicht diese Längung, der die Manieristen und selbst Tintoretto damals noch weit größere Opfer gebracht hatten als er, sondern ein bisher noch nie dagewesenes System von Volumen, das wir nur schwer beschreiben könnten, wäre es uns nicht durch Cézanne inzwischen vertraut geworden. Er versucht, ihm durch das barocke, stark auf die beleuchteten Teile auffallende Licht nahezukommen, doch ebenso durch eine zweideutige Verwandlung seiner Gestalten ins Plastische. Sie werden trotzdem nicht zu Plastik, weil sie weniger aus Zeichnung als aus Malerei entstehen (bisweilen beinahe aus dem pastosen Auftrag der Farbe selbst), weil sie den Raum zwar kennen, doch nicht von ihm umschlossen sind.

Im ersten Heiligen Sebastian und der zwei Jahre nach seiner Ankunft in Toledo gemalten Auferstehung wird dieses Streben deutlicher. Klarere Form gewinnt es erst in der Vordergrundsfigur der Entkleidung Christi; in diesem Bild verfolgt Greco auch einen brutal direkten Auftrag der Farbe, den wir als ein Symbol Spaniens ansehen, — obgleich ihn niemand hier vor Goya wiederfindet. Mit dem Martyrium des heiligen Mauritius ist die Entdeckung vollzogen. In die Entkleidung hatte sich der erste Harnisch eingeschlichen, im Heiligen Mauritius sind dann alle Kriegertrachten eine Art Harnisch; der Harnisch scheint für Greco zeitweise die vollkommene Bekleidung darzustellen. Bald Harnisch, bald Schildkrötenschale (ich denke dabei an den herrlichen Skarabäus, der der Graf von Orgaz ist, an die Heuschrecken seines und so vieler anderer Himmel, sind diese Körper auf dem Wege, einen Ausdruck, wie er bei Signorelli zu ahnen war, von neuem zu finden. Doch lassen sich Zeichnung und Farbe bei Greco nicht trennen; und weit davon entfernt, wie bei Signorelli die Wirklichkeit zu verfolgen, sind Zeichnung und Farbe hier Absage an die Wirklichkeit.

Die Pietà von Villeneuve ist damals bereits vor hundert Jahren gemalt. Und seit hundert Jahren müht sich Europa leidenschaftlich, eine Ferne zu erfinden, in der der Mensch sich nicht auflöst, — damit der Mensch von der Welt frei werde. Wie der unendliche Raum der Kathedralen die plastischen Flächen der gotischen Statuen nicht zum Verschmelzen gebracht hatte, so hatte auch die Ferne Italiens die zwingende Phantasieschöpfung der Gestalten Leonardos nicht geschwächt, sondern eher verstärkt. Die Renaissance riß den Menschen aus dem Bilde heraus. Von seinen unmittelbaren Vorgängern, seinen Lehrern, seinen in Italien entstandenen Werken löst Greco sich dadurch, daß er zu gleicher Zeit, da er seine Gestalten plastischer Modellierung unterwirft, die Ferne unterdrückt. Und wenn diese Modellierung später beim letzten Gastmahl in einer Handschrift endet, die wie ein im Brande geschmolzenes Glasfenster wirkt, bleibt die Ferne auch dann noch unterdrückt. Die letzte Heimsuchung spielt vor einem abstrakten Hintergrund, der doch, was man dazu auch sagen mag, etwas sehr anderes ist, als Salviatis schematisierte Palastarchitektur. Wann gelangt Greco in den vollen Besitz seiner Kunst? Als er gegen 1580 den Himmel seiner Louvre Kreuzigung entdeckt, der mehr geäderter Marmor als Gewitter ist und sich hinter den Figuren nicht als Unermeßlichkeit, nicht als Loch, sondern als Ebene auftut. Diese Ebene sollte dann aus seinem Werk nicht mehr verschwinden. Angesichts der zuckenden Handschrift des Gastmahls, der runzligen Akte oder des heiligen Mauritius wird man sagen dürfen, daß sein ganzes Problem offenbar darin besteht, die barocke Zeichnung der Bewegung beizubehalten und dabei zu unterdrücken, woraus sie entstanden war: nämlich das Streben nach Tiefe.

Eines der bezeichnendsten Bilder ist die Auferstehung des Prado, vor allem wenn man sie mit der Toledaner Fassung vergleicht. Gibt es ein Werk, das in seiner Gestik barocker wäre? Doch genügt der Gedanke an Tintoretto, daß man sieht, diese Verschlingung von Körpern will nicht Tiefe, sondern Oberfläche; die Farbe steht hier nicht im Dienste der Darstellung, sondern eines spezifisch eigenen Ausdrucks. Das ist in erster Linie ein Glasfenster, dann Beleuchtung und Volumen; Greco, der die Figuren nicht einmal auf venezianische Art konturiert, begrenzt sie hier durch dunkle Töne, deren Rolle an die der Verbleiungen erinnert. Doch ist er an die Materie der Ölmalerei ebenso gebunden wie die Glasmaler von Chartres an ihre Glasmaterie. Nicht von ungefähr bricht Greco seine Linie so hartnäckig, um seinen Werken das zu verleihen, was sein Besucher Pacheco ihr „roh skizzenhaftes Aussehen" nannte: er tut es, weil weder das Sakrale noch sein Raum ohne Ferne mehr durch italienische Verschmelzung zum Ausdruck kommen können. Er sucht nicht christliche Darstellung, er sucht — und findet — einen christlichen Stil. Und dieser Stil ist so stark, daß er die Zick-Zack-Handschrift seines letzten Gastmahls trotz des Helldunkels mit dem Relief seiner zweiten Auferstehung, mit seinen letzten byzantinischen Figuren, mit der gedämpften Tonigkeit der Vermählung Mariä und der Toledo-Landschaft zur Einheit bindet. Baudelaire schreibt, Delacroix habe schöne Bilder gemalt; vergißt aber dabei daß er sie in profanem — in seinem Stil malte. Delacroix zieht Jakob mit dem Engel in seine eigene Welt; wenn Greco dagegen einen Blumenstrauß in seine Welt aufnimmt, macht er aus ihm einen brennenden Dornbusch

GRECO, TOLEDO (AUSSCHNITT AUS DER KREUZIGUNG)

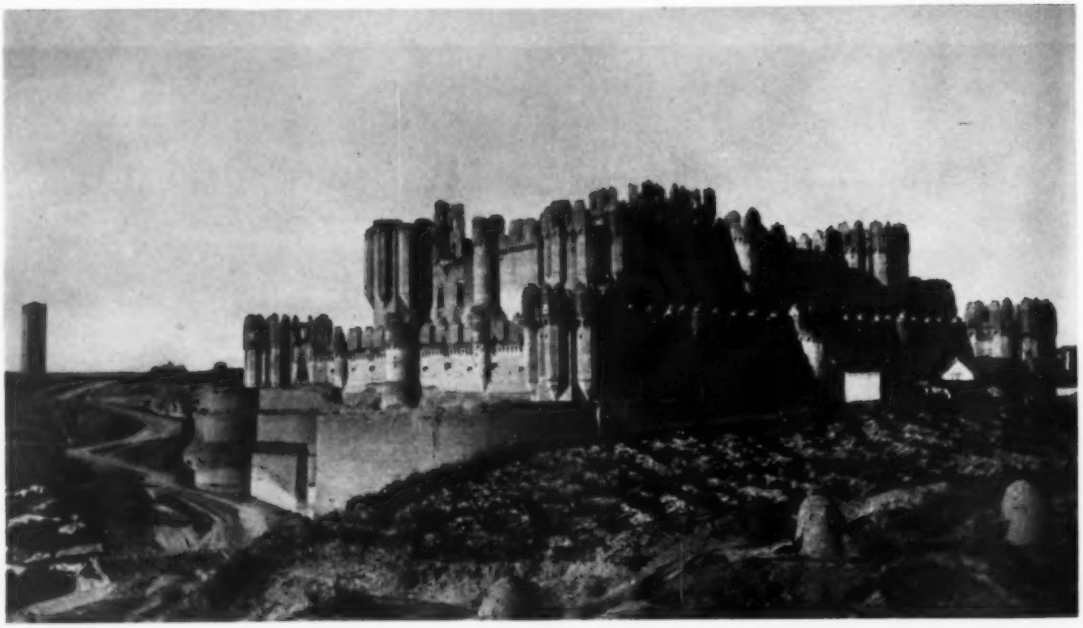
Waren seine alten Nebenbuhler in Venedig nur bestrebt, ihre Kunst auszuweiten, so kennt Greco keine andere Sorge, als die seine zu vertiefen. In der Einsamkeit, die sich langsam um seinen verbrannten Garten mit dem von maurischem Jasmin bedeckten Mauern aufrichtete, malte er außer den herrlichen Bildnissen, von denen er lebte, und den Porträts der Seinen nur noch, was ihm nicht leibhaftig vor Augen stand: Gestalten des Neuen Testamentes, Heilige und Propheten. Dazu einige Harnische und Stoffe, die flammenden Sträuße seiner Verkündigungen und seinen Himmel von Stein. Gelegentlich nur fiel ein Blick auf die Tonfigürchen, die von seiner Decke herabhingen. Manche Bilder, die er behielt, um gegen sie zu kämpfen (die scheuen Akte im Hintergrund des Heiligen Mauritius sollten dreißig Jahre später schließlich ihr volles Gewicht in der Irdischen Liebe und im Laokoon gewinnen), braucht er nötiger als die ganze Welt. Seine Kunst vollendet sich in einer Heimsuchung ohne Gesichter ... Und hätte sich Nacht über die Welt gesenkt, seine Malerei wäre ihrer nicht gewahr geworden.

Wir sehen in Grecos letzten Figuren gleichsam ein Testament, denn der Tod verleiht allen letzten Werken seine trügerische Sicht in eine Ferne ohne Ende; doch lehren sie uns nichts, was über die Landschaft Toledo im Gewitter hinausginge (warum übrigens im Gewitter? es ist der Himmel der Louvre-Kreuzigung). Zuerst hatte er die Stifter unter seinem Christus angebracht, dann auf einer Seite des Kruzifixus — auf der anderen tauchte Toledo auf. Dann verschwanden ihrerseits die Stifter, schließlich Christus selbst. Und es blieb nur Toledo in der erhabenen Landschaft, die sich heute im Metropolitan Museum befindet.

(Aus: André Malraux, Psychologie der Kunst, Band II: Die künstlerische Gestaltung.)

GRECO, TOLEDO (AUSSCHNITT AUS DER KREUZIGUNG)

GRECO, TOLEDO IM GEWITTER



1

ZU DEN BILDERN AUF DEN SEITEN 18-21

Text und Photos: Brigitte Hoene

1. Das Castillo de Coca, das Schloß der Fonseca, beherrscht die weite, altkastilische Hochebene. Durch symmetrisch abgerundetes Mauerwerk in gleichmäßig gestreiftem Ziegelornament haben die spanisch-arabischen Handwerker es verstanden, die Schwere aufzulösen und den Bau durch zahlreiche Zinnen zu krönen. Die Burgruine ist das besterhaltene Zeugnis des spanischen Mudejarstiles aus dem Beginn des 15. Jahrhunderts.

2. Das Kloster Santa Maria de Parall am Fuße der Stadt Segovia, im Jahre 1459 erbaut, trägt es mit seinen treppenartig gestaffelten Gebäudeanlagen deutliche Zeichen des Mudejarstiles, der Vereinigung arabischer Baukunst und spanisch-christlicher Gotik.

3. Die königliche Palastkirche San Antonio in Aranjuez schließt mit ihren beiderseitigen Säulengängen den rechteckigen Platz zwischen dem Palast mit seinen Dependenzen und der übrigen Stadtanlage ab.

4. Wohnhaus des Malers El Greco mit Garten, Toledo. Inmitten des ehemaligen Judenviertels erhebt sich das Haus von El Greco, einst Wohnsitz des berühmten jüdischen Bankiers Samuel Levi. Von seinem terrassenförmigen Garten aus überblickt man einen Teil der Stadt und die gegenüberliegenden, das Tajoufer begrenzenden Höhen. Das vielfach gegliederte Gebäude mit seinen Treppen und Gängen, Höfen und Brunnen und dem weiten Blick muß die ideale Malerwohnung gewesen sein.

5. Hauptfassade der Kathedrale von Toledo. Das Prachtportal an der Westseite der Kathedrale hat drei Eingänge, reich geschmückt mit Skulpturen, links Darstellungen aus der Hölle, in der Mitte der Gnade oder Vergebung und rechts das Jüngste Gericht.

6. Puerta del Sol in Toledo, das Sonnentor. Im Gegensatz zu der Puerta de la Bisagra, dem Zeichen der kaiserlichen Habsburger, ist das Sonnentor im arabischen Stil Zeuge der maurischen Vergangenheit Toledos.

7. Puerta Nueva de la Bisagra in Toledo. Das Stadttor an der Ausfallstraße nach Madrid, mit blau-weißen glasierten Platten getäfelt, trägt das Wappen Karls V., Symbol der kaiserlichen Residenzstadt.

8. Turm der Kathedrale von Toledo. Erbaut in den Jahren 1380 bis 1440 besteht der Turm aus drei Gliedern mit zahlreichen Säulen und Türmchen. Die steil emporragende Spitze ist mit einer dreifachen Dornenkrone aus Schmiedeeisen gekrönt.

9. Apollo-Brunnen im Park des Königspalastes von Aranjuez, der Sommerresidenz der spanischen Könige im 16. und 17. Jahrhundert. Am Zusammenfluß des Jarama mit dem Tajo gelegen bildet es eine immergrüne Landschaft in der eintönigen, öden kastilischen Hochebene um Madrid. Im Schatten mächtiger Platanen ist Aranjuez eine Schöpfung Philipps II., und die geraden und eckigen Anlagen spiegeln den Geist der spanisch-habsburgischen Hofhaltung wieder.

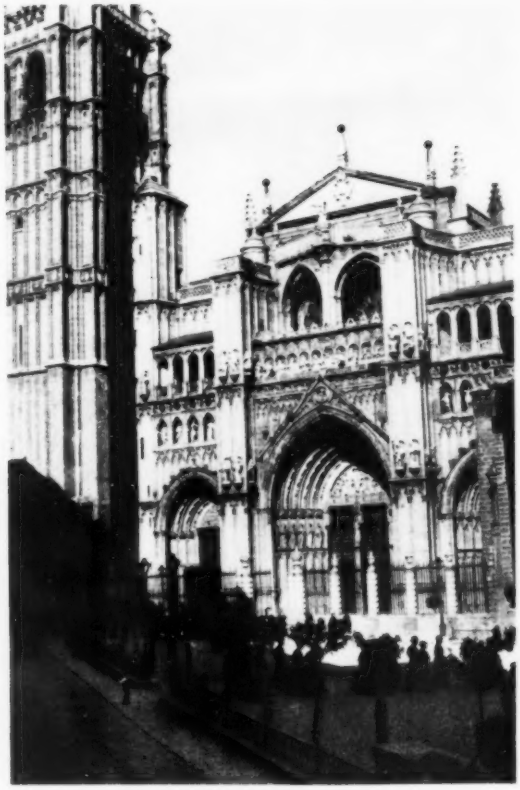
10. Innenhof der Universität von Alcalá de Henares, mit altem Ziehbrunnen „Patio Trilingüe", der Drei-Sprachen-Hof. Das Universitätsgebäude wurde vom Kardinal-Primas Cisneros gebaut und 1580 eingeweiht. Nach Salamanca war Alcalá im 16. Jahrhundert das berühmteste Kulturzentrum Spaniens. In Alcalá wurde Spaniens größter Dichter, Cervantes, geboren.

11. Säulengang der Kirche San Martin in Segovia aus dem 12. Jahrhundert, ein besonders schönes Denkmal romanischer Baukunst in Spanien.

2

3

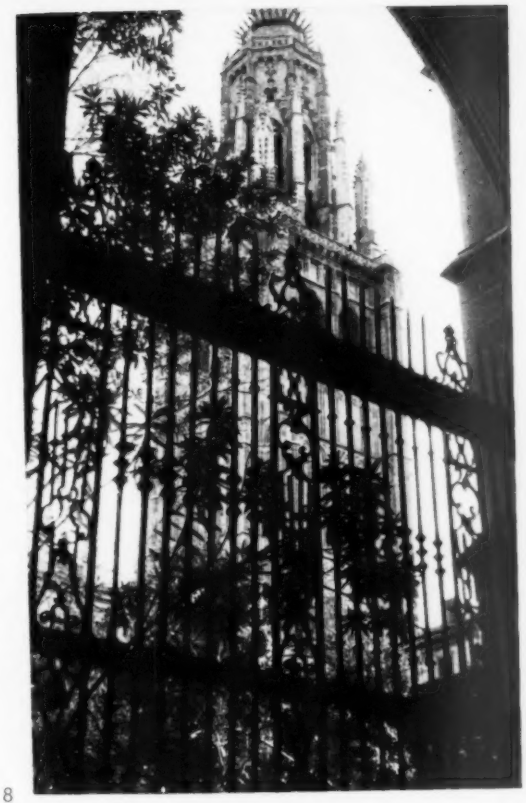
4



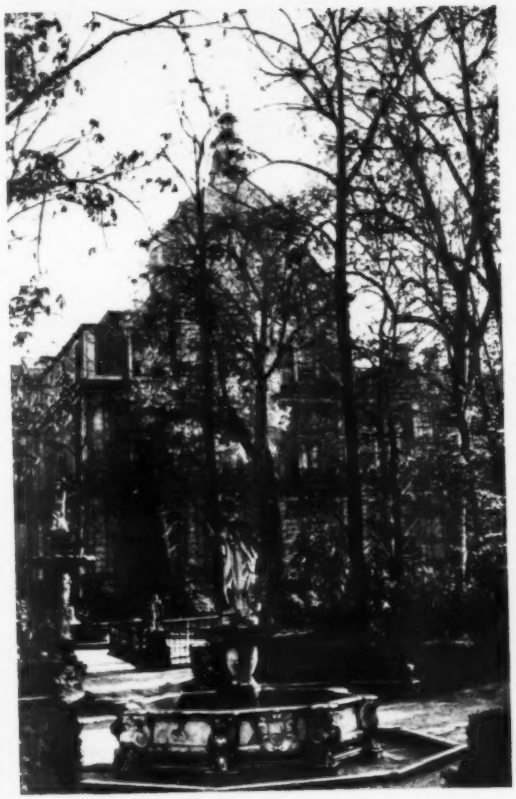
5

6

7



8



9

10

11

KURT GERSTENBERG

DIEGO VELAZQUEZ

Was Velazquez für Spanien und für die abendländische Kultur bedeutet, kann man nur jenseits der Pyrenäen ganz ermessen. Für Spanien: Wer die Säle des Pradomuseums in Madrid durchwandert, erlebt in dem großen Ehrensaal, der diesem Haupt der spanischen Malerei gewidmet ist, daß auf einmal alle dunkle Farbigkeit, alle braunen Galerietöne der vorhergehenden und gleichzeitigen spanischen Malerei aufhören, daß die Bilder in strahlend heller Festlichkeit an den Wänden leuchten. Spanien ist das Land der vielen Gegensätze, es bewahrt auch in seiner Kunst ein schier unverständliches Nebeneinander. Daß Zurbaran (1598—1662) und Velazquez (1599—1660) gleichzeitig lebten und wirkten, ist nicht ohne weiteres einzusehen. Was sie schließlich verbindet, sind die eminenten Qualitäten von Sachlichkeit, wie auf den großfigurigen Bildern Kopf für Kopf fundiert durchgearbeitet ist und nirgends ein flüchtiges Ausweichen beobachtet werden kann.

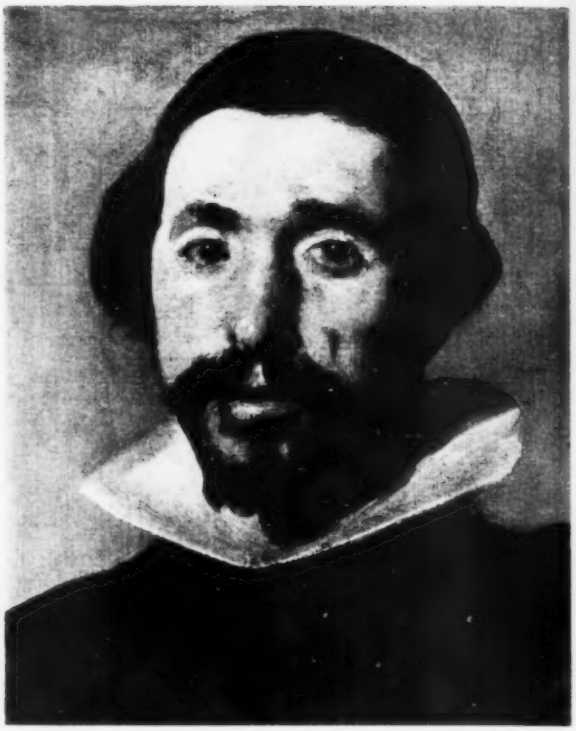
Aber Velazquez ist in seiner Malerei nicht nur Spanier, er ist Europäer. In der Blüte der hochbarocken Malerei wird er mit seiner Kunst Auge für das ganze Volk in dem besonderen Sinne der spanischen Fähigkeit, blitzschnell die Veränderungen wahrzunehmen wie sie das spanische Leben in Tänzen und Stierkämpfen bietet. Die Wertung alter Malerei wechselt, je nachdem, was sie der zeitgenössischen Kunst bedeutet. Die Flamme des Grecoschen Manierismus schien eine Zeitlang selbst die Größe des Velazquez zu verdunkeln, doch hat, je mehr der Expressionismus Vergangenheit geworden ist, auch dies blendende Licht an Kraft eingebüßt. Dem Gefühlsüberschwang Grecos setzt Velazquez den Geist der Sachlichkeit entgegen. Aber seine scheinbare Verstandskühle ist spanische Zurückhaltung, durchpulst von künstlerischer Sinnlichkeit.

Die europäische Bedeutung des Velazquez wird deutlich, wenn man ihn mit dem gleichzeitig im Norden aufsteigenden Genius der holländischen Malerei, wenn man ihn mit Rembrandt vergleicht. Auch bei Velazquez sind die großen Gemälde jeweils Stufen der Entfaltung seiner genialen Schöpferkraft. Das 19. Jahrhundert, das Velazquez wiederentdeckte, sah in ihm vorzüglich den vollendeten Menschendarsteller, den Deuter menschlicher Physiognomien, dessen unbestechlicher Scharfblick in die seelischen Hintergründe bis ins letzte vordrang. Im faszinierenden Anblick der unheimlichen Papstphysiognomie Innozenz' X. in der Galerie Doria entschloß sich Carl Justi in Rom, noch während er mit seinem Winckelmann-Werk die Gelehrtengeschichte des 18. Jahrhunderts schrieb, dem spanischen Maler ein biographisches Denkmal zu setzen.

Velazquez ist der einzige, auf den die Behauptung zutrifft, die Malerei sei Intelligenz. Heute, wo man unter Malerei alles andere versteht als knappe und präzis objektive Haltung oder gar Kühle des Intellekts, würde die Schätzung der Kunst des Velazquez völlig in Frage gestellt sein, wenn nicht seine künstlerische Sinnlichkeit in jedem seiner Pinselstriche vibrierte. Ein weiteres Hemmnis für die Wertung seiner Malerei hat die Tatsache gebracht, daß Velazquez im engsten Sinne Hofmaler war, wirklich gebunden an die Person des Königs bis zu täglichem Umgang und der Verpflichtung, das Bildnis des Monarchen immer wieder zu malen. Last und Eintönigkeit dieser Aufgabe empfand Velasquez nicht, aber man muß seine höfische Stellung kennen, um die Reserve seines Stils in seinem Vortrag zu verstehen. Velazquez malte Philipp IV. als untadeligen Kavalier, aber er vergaß in seiner Sachlichkeit nicht zu überliefern, daß der König eine Durchschnittsbegabung war. Neben dessen auf allen Bildern fühlbaren Indolenz erscheint das eine Gemälde des entschlußkräftigen, hin und wieder aufbäumenden Don Carlos wie eine Anklage: Bei Hofe zwar mit Ehren und Orden gehalten, aber doch unwürdig unterdrückt, steht er verbittert da und mit einer Nonchalance, die an Verachtung grenzt. Das Schönste sind die Bildnisse von Kindern, die aber nicht lachen können. Man kann zweifeln, ob der Maler den Todeskeim im Prinzen Don Baltasar ahnte oder ob er ihm schon etwas von fürstlicher Unnahbarkeit mitteilen wollte.

Velazquez, Pablillos de Valladolid

VELAZQUEZ, INNOZENZ X.



VELAZQUEZ, PABLILLOS

In der Frühzeit charakterisiert Velazquez durch die Gebärde, in der Spätzeit einzig durch die seelische Verfassung der Dargestellten, in Sonderheit der Narren, Idioten und Hofzwerge, an denen sich der grausame Unverstand ergötzte. Der harmlose Narr Pablos aus Valladolid, gemalt um 1628, tritt schauspielerhaft breitbeinig in ungemein markanter Silhouette vor unbestimmt grauem Grund heran, ein charakteristisches, noch fast herausschneidbares figürliches Gebilde der Frühzeit. (Den Kopf allerdings hat Velazquez in späterer Zeit noch einmal übergangen.) Der Narr Don Antonio el Inglese in seiner komischen Grandezza könnte nicht mehr als Flächenfigur aufgefaßt werden. Alles in dieser brillanten Malerei aus den letzten Jahren des Velazquez mit der glitzernden Stickerei an Wams und Hose und der Farbenwucht des Federhutes dient dem Eindruck körperlich runder, raumkräftiger Erscheinung. In seinem späten, ganz aufgelösten Stil zwischen 1655 und 1660 vermag Velazquez selbst das Grauenhafte abstoßender Physiognomien wie der des blödsinnigen Bobo di Coria durch die weich wogende atmosphärische Malerei geradezu ins Verklärte zu heben.

Die Impressionisten glaubten in Velazquez unmittelbar einen der Ihren zu sehen. Ihre künstlerische Erfassung der Sichtbarkeit, die jede feste, klar gerandete Körperbildung zugunsten eines Gewoges von Farbennuancen aufhebt, die keine Begrenzung mehr anerkennt, geht auf eine Zerstörung der Körperwerte aus. Die Kunst des reifen Velazquez dagegen besitzt nur eine scheinbare Gestaltlosigkeit, denn der grundlegende Unterschied ist, daß im Impressionismus des 19. Jahrhunderts das Geflimmer der Fläche als solches Inhalt und Sinn der Malerei erschöpft, während in den Gemälden des Velazquez auch in der scheinbar freiesten Auflösung zu farbigem Schein immer noch die Sache allein bestimmend bleibt, so daß die Körperhaftigkeit des Barocks niemals ganz verlorengeht.

Der Weg, den Velazquez in seiner Kunst durchmaß, wird in dem grandiosen Stufenbau seiner Hauptgemälde offenbar. In Los Borrachos — den Trunkenen — zog er die Summe aus den Bemühungen seiner Jugend, den Stil des Caravaggio ins Spanische zu wandeln. Er kannte die Kunst des großen Italieners, der schon mit 36 Jahren 1610 starb, als Velazquez selber gerade elf Jahre alt war,

VELAZQUEZ, BOBO DI CORIA

VELAZQUEZ, PRINZ BALDASSARRE CARLO

nur aus dessen Nachfolge, die im zweiten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts bereits international war. Als Vertreter einer jüngeren Generation vermochte er die umwälzenden Errungenschaften des Italieners zu überbieten, weil er ein gleich empfindliches Auge hatte für die Wirkung des Lichts im Anprall auf die Körperwelt mit all den Wandlungen im Eindringen und Zurückgeworfenwerden der Lichtstrahlen, wobei seine malerische Auffassung eine ganz neuartige Körperplastik gewann und zugleich auch eine reichere Stufenfolge in der Verdeutlichung stofflicher Qualitäten wie etwa der fettig-feuchten oder trocken-pergamentenen Haut. Bei diesem Gelage im Freien ist der lockeren Gruppe um Bacchus die geballte des Landvolks entgegengesetzt. Dies unbefangene Zusammenprallen antiker Mythologie und unmittelbarer Gegenwart erwuchs aus einem pantheistischen Naturgefühl, das die reife Künstlerschaft des Rubens, bei seinem Besuch in Madrid 1628, in dem jungen Velazquez wachgerufen hatte. Innerhalb der Gruppe der Bauern haben zwei wilde Brüder den Betrachter bereits aufs Korn genommen. Der mit dem Hut setzt die Weinschale ab, da ihm sein Nachbar einen Witz zuraunt, der auf Kosten des Betrachters geht und den man gewiß nicht gern weitererzählen würde. Die gelöste Ruhe der Gruppe um Bacchus genügte der künstlerischen Leidenschaft des jungen Velazquez nicht als Bildinhalt, er brauchte den psychologischen Knalleffekt mit den angreiferischen Blicken und Gesten, die begleitet sind von einem harten spanischen Lachen. Für Velazquez hat dies Gemälde von 1629 die gleiche Bedeutung wie für den jungen Rembrandt die Anatomie des Dr. Tulp. Mit stärkster Anspannung seiner jugendlichen Kraft hat Velazquez die schwierige Aufgabe gelöst, dies Neun-Männer-Bild reich zu gliedern und doch in eine Gesamtform zu bringen, die mit ihren großen führenden Linien auf die Kreuzung der beiden Diagonalen des breiten Rechtecks abgezogen werden kann. Aber ohne Härten geht es nicht ab im Gefüge der Figuren, und man fühlt mitunter etwas wie ein Zusammenschieben zu lebenden Bildern. Verblüffend aber ist das Gemälde in allen Einzelheiten, und Ausschnitte geben daher das Beste, weil das Gemälde im ganzen einheitlicher Lichtführung entbehrt. Die Beleuchtung, bald von hinten, bald von vorn, bald von den Seiten wechselt willkürlich bei den einzelnen

VELAZQUEZ, DER ZWERG DON ANTONIO L'INGLESE

VELAZQUEZ, DIE ÜBERGABE VON BREDA (AUSSCHNITT)

Figuren, um die jeweils stärkste plastisch-malerische Wirkung hervorzubringen. Solche krampfhafte Spannung, solchen Mangel an einheitlicher Lichtführung erblickt man später nicht wieder bei Velazquez, weil sein Stil überraschend schnell freier und einheitlicher wurde. Dies geschah unter italienischem Himmel 1629 und 1630 auf der Reise, die Velazquez über Genua nach Venedig führte und dann nach Rom. Vor allem fühlte er im Anblick der Gemälde Tintorettos in der Scuola di San Rocco zu Venedig verwandte Saiten in sich klingen. Die Ernsthaftigkeit in der Auffassung dieser Bilder sprach ihn ebenso an wie die freie, großartige Gesamtanschauung und die Vehemenz der breiten Pinselführung. Seine hohe Fähigkeit, ein Gemälde als einheitliche optische Schau, der alle Einzelheiten sicher untergeordnet bleiben, zu erfassen und im Bilde zu bewahren, kam nun zu schneller Entfaltung. In Rom, hat Pacheco, der Lehrer, Schwiegervater und erste Biograph des Velazquez gemeint, habe der Künstler besonders die Antiken studiert. Das war im Munde dieses klassizistischen Talents ein hohes Lob. In den auf römischem Boden geschaffenen Werken des Velazquez ist aber nicht das geringste davon zu spüren, wohl aber davon, daß italienische Kunst die Kunst des Nackten ist. Das Gemälde „Die Schmiede des Vulkan" 1630 bringt denn auch lauter lebensgroße nackte Gestalten, aber diese sehnigen Kerle sind in ihrer Art etwas völlig Neues, nämlich das erste Spezimen der vom 17. Jahrhundert bis zum Ende des 19. Jahrhunderts in Europa herrschenden Auffassung des Nackten. Die Schmiede des Vulkan hätte kein Italiener damals so malen können, aber auch nicht so malen mögen in der Unmittelbarkeit, mit der die männlichen Körper herb und eckig behandelt sind.

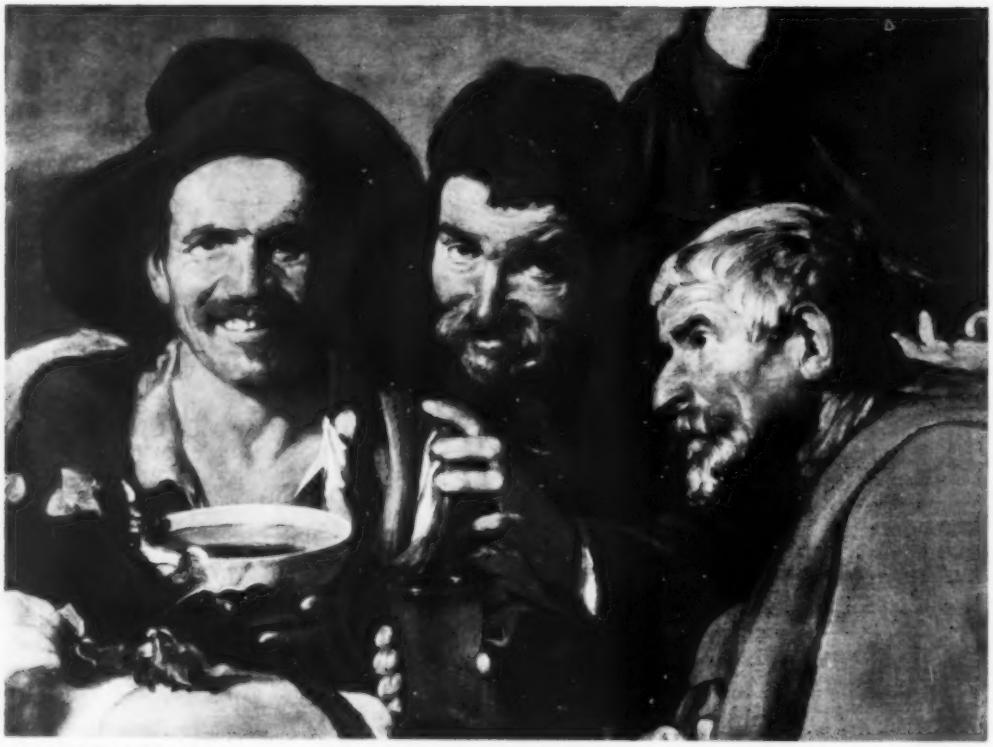
Aber im gleichen Augenblick entstand in Rom unter Velazquez Händen das Wunderbarste: das moderne Landschaftsbild. Er wohnte in der Villa Medici, durchschritt täglich den Garten und sah mit einer verstandsklaren Unvoreingenommenheit, die die Umwelt neu entdeckte. Nichts anderes ist dargestellt als ein breiter Kiesweg, von Hecken flankiert und von Bäumen überwölbt, durch die sich zitterndes Sonnenlicht ergießt. Das Entscheidende aber in diesem Problem, nämlich die Richtigkeit der Valeurs im Sonnenlicht, ist durchaus erkannt und in kühnem Wagnis bewältigt. Die Grüns sind so gestuft, daß damit schon ein räumlicher Eindruck gewonnen wird, einzig und allein durch die Präzision der farbigen Erscheinung. Später hat Velazquez immer das Licht des beschatteten Himmels bevorzugt, nicht mehr das formzerreißende, offene Sonnenlicht.

Fünf Jahre nach der Heimkehr malt Velazquez in Madrid sein nach Inhalt und Ausmaßen großartigstes Bild „Die Übergabe von Breda", das die Spanier nach dem Wäldchen der Speere über den spanischen Soldaten Las Lanzas nennen. In dem weiten Saal, der im Prado die Werke des größten Spaniers enthält, wirkt dies Gemälde neben der strahlenden Farbigkeit der Reiterbildnisse grade durch seine gedämpfte Farbhaltung. Es ist ein Geschehnis unter freiem Himmel dargestellt mit im wesentlichen lichter Haltung. Dennoch rufen die Farbtöne, die einander angenähert scheinen, die Wirkung eines Gobelins hervor, von dem die Zartheit des Gesamteindrucks aus größerer Intensität der farbigen Harmonien hervorgeht. Übrigens war das Gemälde auch wirklich als eine Art Wandverkleidung gedacht. An Bedeutsamkeit aber ist es „Die Nachtwache" des Velazquez.

In der Mitte liegt der Angelpunkt der Darstellung. Es handelt sich um eine Szene, die nur ganz wenig Raum einnimmt, die Übergabe eines Schlüssels. Aber wie das geschieht, läßt die Art des persönlichen Gefühls der beiden Hauptpersonen erkennen. In der unnachahmlichen Menschlichkeit dieser Begrüßung enthüllt sich die große Seele des Malers. Der Sieger, Graf Spinola, greift nicht nach dem Schlüssel, er empfängt den unterlegenen tapferen Feind mit ritterlicher Anerkennung. Justin von Nassau aber tritt mit leichtem Beugen eilig heran, streckt fast linkisch den Schlüssel entgegen. Alles Geschehen konzentriert sich auf einen Punkt. Daher sind die Scharen der Holländer und der Spanier mauermäßig zusammengehalten. Es ist ein Genuß nachzurechnen, wie sinnvoll, rhythmisch ausdrucksreich der Schlüssel auf den hellen Fleck eingestellt ist. Dennoch wirkt alles momentan und unbeabsichtigt. Alles ist Bewegung in der einigenden Farbigkeit.

Noch zwei Jahrzehnte später, in den fünfziger Jahren des 17. Jahrhunderts, wird Velazquez immer bewegter und immer fähiger, eine Augenblickssituation in ihrer Gesamtheit mit dem umgebenden Raum so zu gestalten, daß die Illusion der leibhaftigen Gegenwart des Gesche-

VELAZQUEZ. GARTEN DER VILLA MEDICI IN ROM



VELAZQUEZ. DIE TRINKER

hens erweckt wird. Er malt 1657 die Spinnerinnen Las hilanderas, den Arbeitsraum einer Teppichmanufaktur, und es wird die Darstellung eines allseitig bis in alle Winkel sich ununterbrochenen regenden Lebens. Ein helldunkler breiter Raum vorn und in der Mitte nach der Tiefe sich anschließend ein ganz lichter, kleinerer Raum, in den soeben vornehmer Besuch eintritt. Dies Motiv literarischen Inhalts hätte die Klippe werden können, es erscheint aber nur kleinfigurig im hellen Hintergrund. Das eigentlich Sichtbare ist die anonyme Welt der Arbeit, sind die gänzlich unliterarischen Figuren.

Die optische Gesamtschau der Arbeitsvorgänge ist die geniale Neuerung auf diesem Gemälde. In den Helldunkelraum strömt von hinten her Licht ein und bewirkt Effekte der Verunklärung. Das Mädchen in der Mitte, das die Wolle hechelt, verliert Gesicht und Binnenformen, da die Helligkeit sie von hinten überstrahlt. Das Spinnrad vorn ist nur teilweise zu sehen, denn bei der schnellen Drehung bleiben die Speichen für das Auge verschwunden. Die Hand der Alten, die den Faden vom Spinnrocken zieht, Hand und Fuß der jungen Frau, die das Wollgarn abhaspelt, sind verschummert und verunklärt, weil in ständiger Bewegung. Aber große, unnachahmliche Form bleibt all dem gewahrt, was wirklich ins Auge fallen kann und soll.

Die Kunst des Velazquez vollendet sich in dem späten Gemälde der Ehrenfräulein, Las Meninas, worin alle Anordnung aufgelöst wirkt, worin alles den Schein des Ungewollten trägt, so daß der Eindruck des vollkommen Zufälligen erreicht ist. Was die Unkomponiertheit anbelangt, ließen sich Analogien zu Rembrandts spätestem Stil aufweisen, Zeugnisse für das Freiwerden von aller Bildtradition bei diesen Barockgenies in Nord und Süd. Was geschieht denn eigentlich auf dem Bilde? Der Infantin Margarita, dem Töchterchen des Königspaares, wird von einem Edelfräulein knieend auf goldener Schale ein lackrotes Krüglein überreicht, wozu die andere junge Hofdame knicksen muß. Das Kind hat den Henkel des Trinkgefäßes schon mit drei Fingern umspannt, blickt aber mit abgewandtem Kopf aus dem Bild heraus. Es sieht die im Spiegel sichtbaren Eltern zur Tür hereinkommen, die Majestäten, die den Raum, wo gemalt wird, nur durchschreiten wollen, denn ein Kammerherr hat schon die Tür zum hellen Vorraum im Hintergrund ge-

VELAZQUEZ, DIE INFANTIN MARGARITA MARIA

öffnet und schlägt den roten Vorhang zurück. Vorn haben auch die Zwerge, die Spielzeuge der Prinzessin, das eintretende Königspaar schon bemerkt, und der rotbehoste Zwerg sucht die schläfrige Dogge durch einen Fußtritt zu veranlassen, aus dem Wege zu gehen.

Nun aber das Merkwürdige: diesen Vorgang im hohen Saal stellt der Maler von außen dar, steht aber zugleich im Raume, vor einer riesenhohen Leinwand Pinsel und Palette handhabend. Welch ein seltsames Durchstoßen oder vielmehr Verdoppeln der Seinsschicht wird damit erreicht! Hier sind die letzten Konsequenzen in der Malerei des Barocks gezogen, wie sie in der Plastik Bernini brachte, nämlich das Hinübergreifen aus der Darstellungsschicht in die Wirklichkeit, das höchste Lebendigwerden des optischen Vorgangs im Hinzutreten und Mitwirken des Betrachters. Indem die Bildgrenzen nach vorn durchbrochen scheinen, wird nicht mehr klar geschieden zwischen Geschehnis und Betrachter. Das Ende einer Entwicklung, die bei Giotto in der Erkenntnis und Gestaltung des Gegensatzes von Bild und Betrachter beginnt, ist hier erreicht, indem die Bildsphäre vorgreift und den Betrachter in sich hineinbezieht. Darauf beruht die geistesgeschichtliche Bedeutung dieses außerordentlichen Gemäldes, aber über sie triumphiert doch noch die spezifisch künstlerische Bedeutsamkeit. Der Klang des Gemäldes wird mit bestimmt durch das Hereinnehmen und Darstellen des Luftraums in einer bis dahin unerhörten Weise, so daß man meint, die Stille hoher spanischer Vorsäle zu verspüren, Unkörperliche Motive also sind es, mit denen die Malerei als den ihr allein eigentümlichsten Mitteln arbeitet. Das Tonensemble ergibt eine Musik, in der keine Note fehlt. Nicht nur, daß jeder Strich den Extrakt ganz klarer Anschauung enthält, sondern gerade das Dekorative in der Kunst ist Velazquez hier zur Hauptsache geworden, so daß Hell und Dunkel auf der Fläche wie zu einem Ornament gefügt wirken. Obwohl alles auf dem Gemälde in der Zusammenstellung der Figuren wie in der Verwendung von Farbe, von Licht und Schatten den Schein des vollkommen Zufälligen trägt, ist hier mit unüberbietbarer Kunst der vollkommenste Wohlklang dieser Art von Flächenbelebung erreicht. Das ist es, was ein solches Bild in die Einsamkeit der ragenden Gipfel europäischer Malerei erhebt.

GOYA SCHLAGEREI

FRITZ NEMITZ

GOYA ODER DÄMONIE UND GEWISSEN

Er ist der Maler, der nichts als Zeuge sein will und keine Partei ergreift. Also ist er auch der, der keine Furcht hat zu sehen, was sich auf der Welt begibt. So enthält sein Werk ein untrügliches Spiegelbild jener Zeit, ihrer politischen und sozialen wie ihrer geistigen und religiösen Zustände. 1746 in einem elenden Dorf bei Zaragoza geboren und 1826 in Bordeaux gestorben, hat Goya zwischen zwei Epochen gelebt. Er ist noch Repräsentant des ancien régime und Hofmaler der spanischen Könige und zugleich Vorkämpfer der neuen, „bürgerlichen" Zeit und ein leidenschaftlicher „Liberaler". Goya hat die Abenddämmerung und den Untergang des Absolutismus gemalt und den Einbruch Napoleons in Spanien, die Schrecken des Krieges und die Zeit der Reaktion. Die Welt, die Goya darstellt, ist angefüllt mit spanischen Wirklichkeiten bis zum Bersten. Und sie ist nicht weniger abwechslungsreich und seltsam als die Welt Shakespeares oder Dostojewskis oder auch Picassos, des Spaniers. Der Mensch ist Goyas Thema. Nur vier Bilder gibt es, auf denen er nicht erscheint. Die Landschaft bedeutet nur Hintergrund und Szene. Unübersehbar fast ist der Zug der Gestalten: Könige und Fürsten, Minister und Kardinäle, Inquisitoren und Gelehrte, Ärzte und Schauspieler, Stierkämpfer und Mönche, Kartenspieler und Stelzenläufer, Räuber und Komödianten, Tänzer und Tänzerinnen, Holzfäller und Jäger, Straßensänger und Scherenschleifer, Schulmeister und Seiltänzer, Kranke und Irre, Karfreitagsprozessionen und Karnevalstreiben und Kinder in allen Situationen.

Neben diesem Goya aber, der immer auf der Jagd ist nach dem Leben und Treiben der Straßen und Plätze, neben dem Chronisten der äußeren Welt, wohnt ein anderer: der Gestalter dämonischer Mächte. Denn Goya hat eine elementare Beziehung zu jenen Mächten, die

unter Tage „schlimmgeartet" in dem Menschen hausen. Es ist der Goya, der die Mächte der Tiefe heraufholt, der die „wahrscheinlichen Ungeheuer" der „Disparates" erfindet und der die Wände seines Hauses mit den Ausgeburten seiner Phantasie bedeckt, mit spukhaften und erschreckenden Gestalten, die bis an die Grenze des Verfolgungswahnsinns gehen. Zwischen diesen „schwarzen Bildern" und dem Porträtisten schöner Frauen und interessanter Männer scheint jede Brücke zu fehlen. Man wird sie nicht ohne weiteres als Werke derselben Hand erkennen. Und doch gehören beide Seiten auf notwendige Weise zusammen: die leidenschaftliche Liebe zur Wirklichkeit, auch da, wo sie häßlich ist, und der Drang zum Irrationalen, Visionären und Grotesken. Und dieses Phantastische beweist nichts gegen die Realität. Bei dem Spanier ist das Reale auch im Phantastischen enthalten und beide Pole gehen selbstverständlich und unvermittelt ineinander über, wie es spanischer Geistesart entspricht.

Goya beginnt in der Nähe des alten Tiepolo, der nach der Vollendung der Würzburger Fresken nach Madrid gerufen war; macht Entwürfe für Bildteppiche und malt für Kirchen. Die spanischen Granden lassen sich von ihm porträtieren; der Herzog von Ossuna macht ihn zu seinem Maler; mit vierzig Jahren ist er Direktor der Akademie in Madrid und 1799 geht sein Traum in Erfüllung: er wird zum ersten Hofmaler ernannt. Im nächsten Jahre, 1800, ist die „Familie Karls V." entstanden, ein Riesengemälde, in dem der ganze Goya, der Schilderer der Menschen und seiner Abgründe, zusammengefaßt ist. Das Bild hat einen Glanz der Farben, wie er auch bei Goya selten ist. Die Orden glitzern, die Uniformen und Gewänder leuchten. Die dreizehn Mitglieder der königlichen Familie erscheinen in großartiger Repräsentanz, doch sind diese Menschen jenseits aller Konvention und Idealisierung gesehen, in der Nacktheit ihrer Existenz: der törichte und feiste König wie die schamlose und geierhafte Königin, die den Mittelpunkt des Bildes einnimmt. Man hat in diesem Bild eine bewußte Verhöhnung der Bourbonen sehen wollen, doch lag Goya eine soziale Absicht fern. Er hat freilich durch die Hüllen bis auf den Grund gesehen, unbefangen und unbestechlich diese Menschen demaskiert und ihre gefährliche Erniedrigung sichtbar gemacht. In diesem Sinne ist das Bild eine revolutionäre Tat, die die Entthronung der Bourbonen vorweggenommen hat. Neben solchen Enthüllungen verblaßt die Porträtmalerei jener Zeit.

Welcher Variationen ist Goyas Genie fähig! Die beiden Majas, die bekleidete und die nackte, klingen wie weiche und verführerische Akkorde in Moll. Ganz nahe und plastisch ruhen die beiden Leiber in seidenen Kissen und in den sphinxhaften Augen brennt die Erwartung der kommenden Stunde. Und die gespannten Brüste fühlen schon die Liebkosung des Atems. Unbefangener Genuß belebt die schönen Leiber und die Lust, in sich selbst zu ruhen, wenn man schön und Frau ist. Der Traum vom glücklichen Leben singt darin.

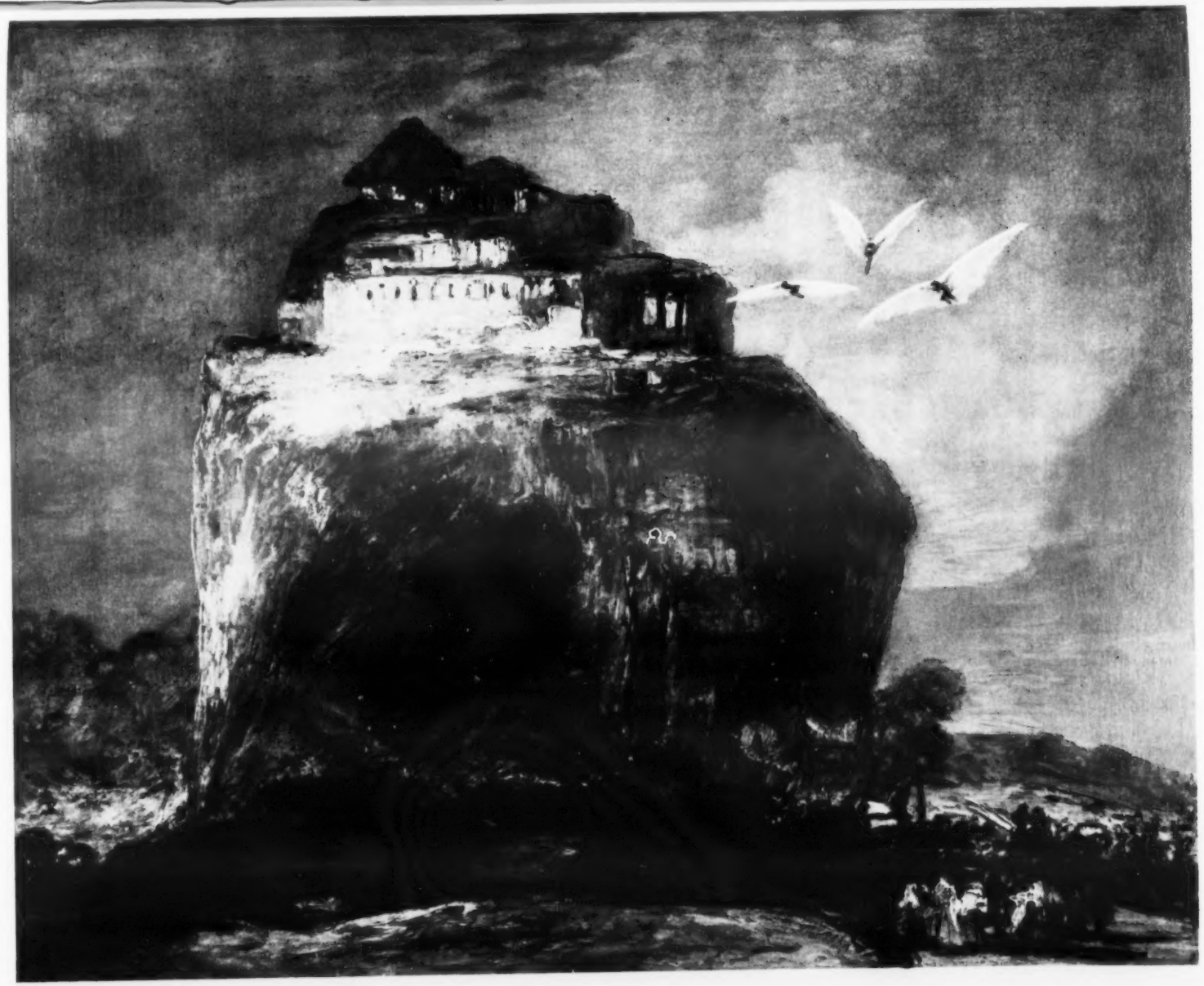
Viel ist darüber geschrieben worden, ob die Herzogin von Alba als Modell für die nackte Maja gedient habe. Wichtiger als die Aufklärung dieser Frage sind die beiden Bilder und die Porträts, die Goya von der Herzogin gemacht hat, wie jenes in duftigem Voile, der wie eine zarte Hülle die Herzogin umgibt, unterbrochen durch ein breites rotes Band um die Hüften, und auch das wellige tiefschwarze Haar trägt eine rote Schleife, die dann noch einmal bei dem Hündchen zu Füßen wiederkehrt. In der Vereinigung von Schönheit und Geist, von Charme und Laune stellt die Herzogin den höchsten Typus der Spanierin dar. Sie lebt weiter durch das, was sie für Goya gewesen ist und als was der Maler sie verewigt hat.

Goya, der arme Bauernjunge, hat den Ruhm gesucht und geliebt, und es wäre unnatürlich gewesen, wenn er ihn mißachtet hätte. Noch mehr aber liebt er die Wahrheit. Auf dem Scheitel des Ruhmes trifft den immer lebendigen und geselligen Mann ein hartes Schicksal. Er wird taub und bald so sehr, daß er die stärksten Geräusche nicht mehr wahrnimmt. Im Dachgeschoß seines Hauses mietet er sich einen Raum, in den er eine Presse und Kupferplatten schaffen läßt und dort beginnt er seine „Caprichos", seine „Einfälle" und Gesichte aufzuzeichnen, die ihn bedrängen. Was in ihm jetzt durchbricht und gestaltet sein will, ist jene Produktivität, die nach Goethes Worten, „in keines Menschen Gewalt steht und über alle irdische Macht erhaben ist. Es ist dem Dämonischen verwandt, das übermächtig mit ihm tut, was es will und dem er sich bewußt hingibt, während er glaubt, er handle aus eigenem Antrieb". In dem Maler

GOYA, KONIGIN LUISA

GOYA, AUF DEM BALKON

GOYA, STIERKAMPF



GOYA, PHANTASTISCHE STADT AUF EINEM FELSEN (1813—15)

GOYA, DUELL UNTER KARL II.

der Gesellschaft und des Hofes erwächst ein unerbittlicher Kritiker der Zeit, der nicht einzelne Erscheinungen mit bitterer Satire angreift, sondern die unabänderliche Hohlheit und Plattheit des ganzen Daseins enthüllt. Diese Entdeckung, ebenso furchtbar wie lächerlich, wirkt mit so zwingender Gewalt, daß ihm keine andere Wahl bleibt, als sich durch Gestaltung von den Spannungen zu befreien. Die entsprechende Form hierfür ist die satirische, groteske und phantastische, denn es handelt sich nicht darum, die Torheiten der Welt einfach im Spiegel aufzufangen, vielmehr gilt es, in der Tragik den Schlagschatten der Komik zu geben, in der Komik aber die panische Magie der Verhexung und Verwandlung. Die achtzig Radierungen dieses „Buches ohne Buchstaben" sind ein nationales Buch wie der Don Quichote; aber Goya hat vorausschauend „Ydioma universal", Sprache der Welt, auf den ersten Entwurf des ersten Blattes geschrieben. Die Torheiten, Schwächen und Laster, die er anprangert, sind von ewiger Aktualität. „Phantasie ohne Vernunft führt zu Ungeheuerlichkeiten, vereint aber bringen sie wahre Kunst hervor und schaffen Wunder", hat Goya ergänzend zu dem ursprünglichen Motto der „Caprichos" geschrieben. Doch wird diese Einsicht immer Utopie bleiben, denn das Menschengeschlecht verharrt in tragischer Unbelehrbarkeit und macht eine Hölle aus der Welt, ohne es wirklich zu begreifen. Das gehört zu den Geheimnissen, die erst enthüllt werden, wenn es für den unzulänglichen Verstand zu spät ist.

Die Beziehung zum grauen Zwischenreich der Dämonien bleibt nicht nur erhalten, sondern tritt mit den Jahren stärker hervor. In den „Disparates", den „Sonderlichkeiten" haben die Dämonen die Herrschaft über die ordnende Kraft des Verstandes angetreten. Auf diesen Radierungen öffnet sich eine grotesk-phantastische, eine surreale Welt, die einer Aushöhlung des Inneren wie im Traum gleichkommt. Flugungeheuer segeln über den nächtlichen Himmel, drei Mayas und drei Männer führen einen Tanz von schauriger Heiterkeit aus, Frauen schnellen eine Mannspuppe vom Tuch in die Luft, und es ist, als triebe ein Dämon diese Gestalten an, so daß sie nicht anders handeln können. Sie vollziehen ihr Geschick mit einer Besessenheit, daß man sich nicht einmal darüber wundert. Noch düsterer sind die Bilder, mit denen er die Wände seines Landhauses bedeckt. Wild schlagen zwei Menschen in öder Landschaft, im Morast stehend, mit Keulen aufeinander los; schaurig grinsen zwei Alte mit schon skelettartig wirkendem Schädel, und riesig erhebt sich aus dem Dunkel der seine Kinder verzehrende Saturn. Man wird schwerlich in der europäischen Malerei Bilder finden, die sich diesen vergleichen lassen. Der dunkle Urgrund des Lebens, aus dem schon die Blätter der „Caprichos" kommen, wird in dieser schaurigen Walpurgisnacht noch stärker und dunkler spürbar. Diese Malereien lassen das Chaos ahnen, aus dem sich das Leben ununterbrochen nährt. Und es ist bemerkenswert, daß Goyas Gang zu den Müttern in einer Zeit des Klassizismus und der Aufklärung angetreten wurde, in der man glaubte, die Mächte des Irrationalen durch den Rationalismus zu überwinden.

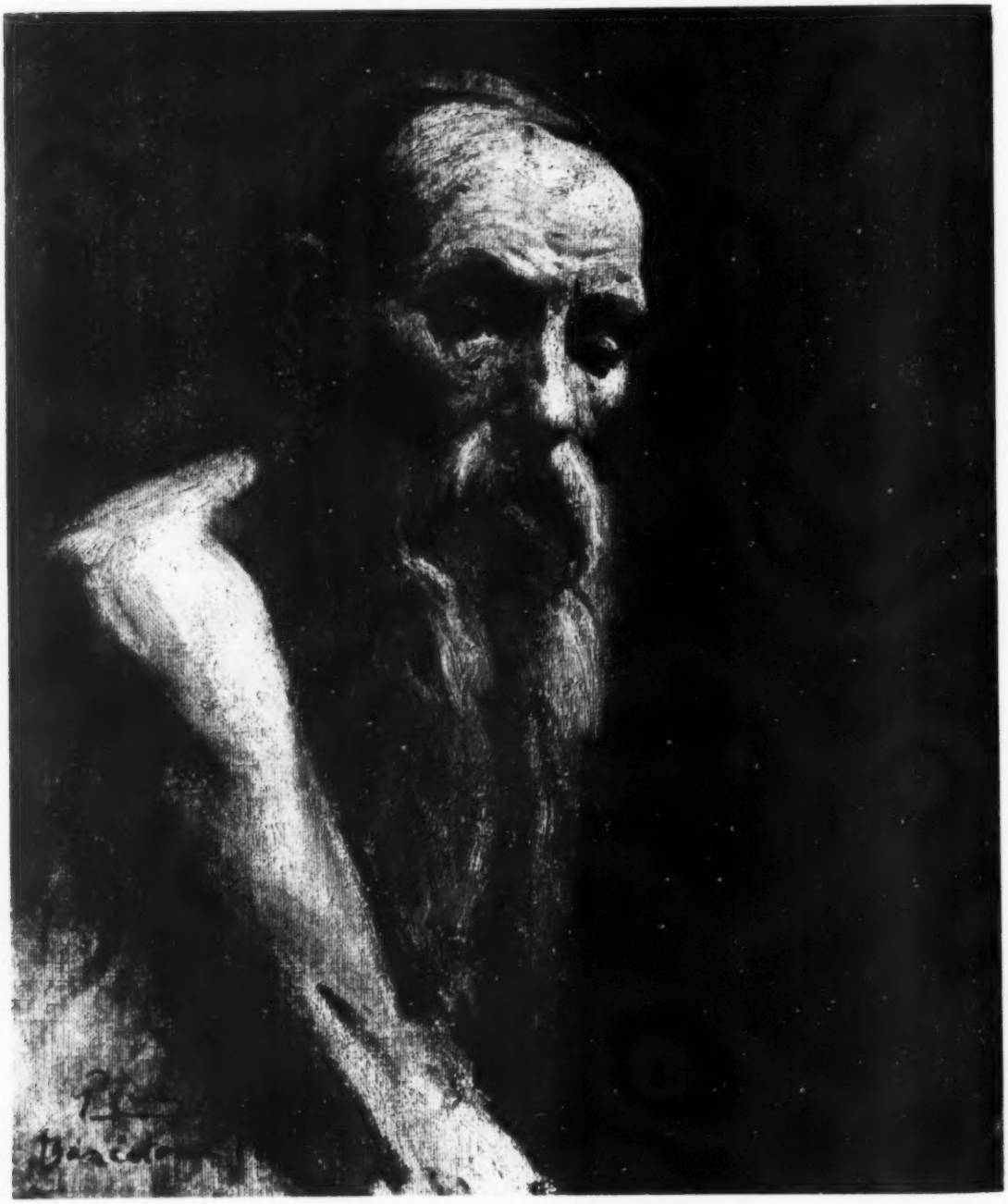
Zur äußeren Wirklichkeit kehrt Goya in dem Radier-Zyklus

der „Desastres della guerra" zurück. Hier werden keine Heldentaten geschildert, sondern die unglückseligen Folgen und Schrecken des Krieges, die der Mensch erleiden muß: Grausamkeiten und Schändung, Verschleppung und Vernichtung, Hungersnot und Verzweiflung. Auf einem der letzten Blätter tastet sich eine Kette von Gefangenen, durch Stricke miteinander verbunden, einer hinter dem anderen her, ähnlich wie die Blinden auf Breugels Bild, um den „Weg ins Ungewisse" zu gehen, und das Blatt mit dem Wolf als Lehrmeister der Geschichte trägt die Unterschrift: „Elende Menschheit, du bist an allem schuld."

Neben diesen dokumentarischen Anklagen und Enthüllungen des Entsetzlichen, wie sie ohne Tendenz in den graphischen Zyklen niedergelegt sind, hat Goya, der Spanier, dem Stierkampf ein Denkmal in dem Radierwerk „Tauromachie" gesetzt. Er ist nun ein so vollendeter Könner geworden, daß er nicht nur ein untrüglicher Schilderer des Menschengesichtes ist, daß er nicht allein auch jedem Traum und Einfall seiner Phantasie Gestalt zu geben vermag; er erweist sich in den Radierungen des Stierkampfes als ein unübertrefflicher Erfasser des Augenblicks, der Sekunde, daß diese Blätter heute noch als Illustrationen in den Zeitungen verwandt werden. Goya ist Zeitgenosse von Raffael Mengs und David, von Carstens und Angelika Kauffmann, Zeitgenosse der unmalerischen und unfarbigen Klassizisten. Er hat sich aber zum „unklassischen" Maler entwickelt, der die Brücke schlägt von der großen Malerei des Barock zum neuen und wieder malerischen 19. Jahrhundert. Er bildet den tragenden Pfeiler von Velasquez zu Manet, von Fragonard zu Daumier. Wenn Karl Voßler über die späten Porträts Goyas gesagt hat, in ihnen habe „das alte Spanien Anschluß an das hellere, ernüchterte, bürgerliche Europa vollzogen", so verhält es sich eher umgekehrt. In den Bildnissen Goyas erscheint, vielleicht zum ersten Male auf der abendländischen Bühne, der Mensch in seiner existentiellen Nacktheit, in seinem Zurückgeworfensein auf das Nichts und in seinem von Abgründen bedrohten Dasein. Das Gesicht des Menschen unserer Tage scheint bei Goya in vielen Bildern schon vorweggenommen. Neben dieser unerbittlichen Existenzerhellung versinken gerade die Leistungen der bürgerlichen Malerei, die solchen Entscheidungen ausgewichen sind.

GOYA, TELEGRAFO

Im Werk Goyas vereinigt sich ursprünglichste Stärke des Gefühls mit klarer Realistik. In dieser Verbindung des Emotionalen mit einem durch keine Romantik verfälschten Realismus liegt die große und beispielhafte Tat Goyas. Ein großer Teil seines Werkes, besonders die Graphik der „Caprichos", der „Disparates" und der „Desastres della Guerra" vermag in der Not unserer Zeit unmittelbar zum Menschen von heute zu sprechen, insoweit sie der Überwindung der Dämonien gewidmet ist. Zeigt es aber auch einen Ausweg und eine Straße in die Zukunft? „Nur noch wenige Stunden", heißt die Unterschrift auf einer Zeichnung aus der späteren Zeit. Die letzte Hoffnung des Lebens ist das Grab. Und ein Blatt, auf dem Diogenes dargestellt ist, hat die Unterschrift: „Du wirst ihn nicht finden" — den menschlichen Menschen nämlich. Der menschliche Mensch aber kann allein durch den Glauben erwachsen und wirken. Und auch nur der Gläubige ist souverän.



PICASSO (14JÄHRIG), ALTER MANN

KURT KUSENBERG: ZAUBERER PICASSO

Man sieht ihn neuerdings in deutschen Zeitschriften oft abgebildet: den kleinen, sonngebräunten Mann mit den dunklen Tieraugen, und jedes Kind weiß, was es mit ihm auf sich hat. Er ist so verschrien in der Welt, daß sein Bild journalistisch „zieht", wie das eines Massenmörders. Glaubt man seinen Schmähern, so hat er ganz allein die moderne Kunst auf dem Gewissen. Scharlatan, Rattenfänger, Dämon, Teufel wird er geheißen, und es fehlt nicht viel daran, daß man ihn Antichrist nennt.

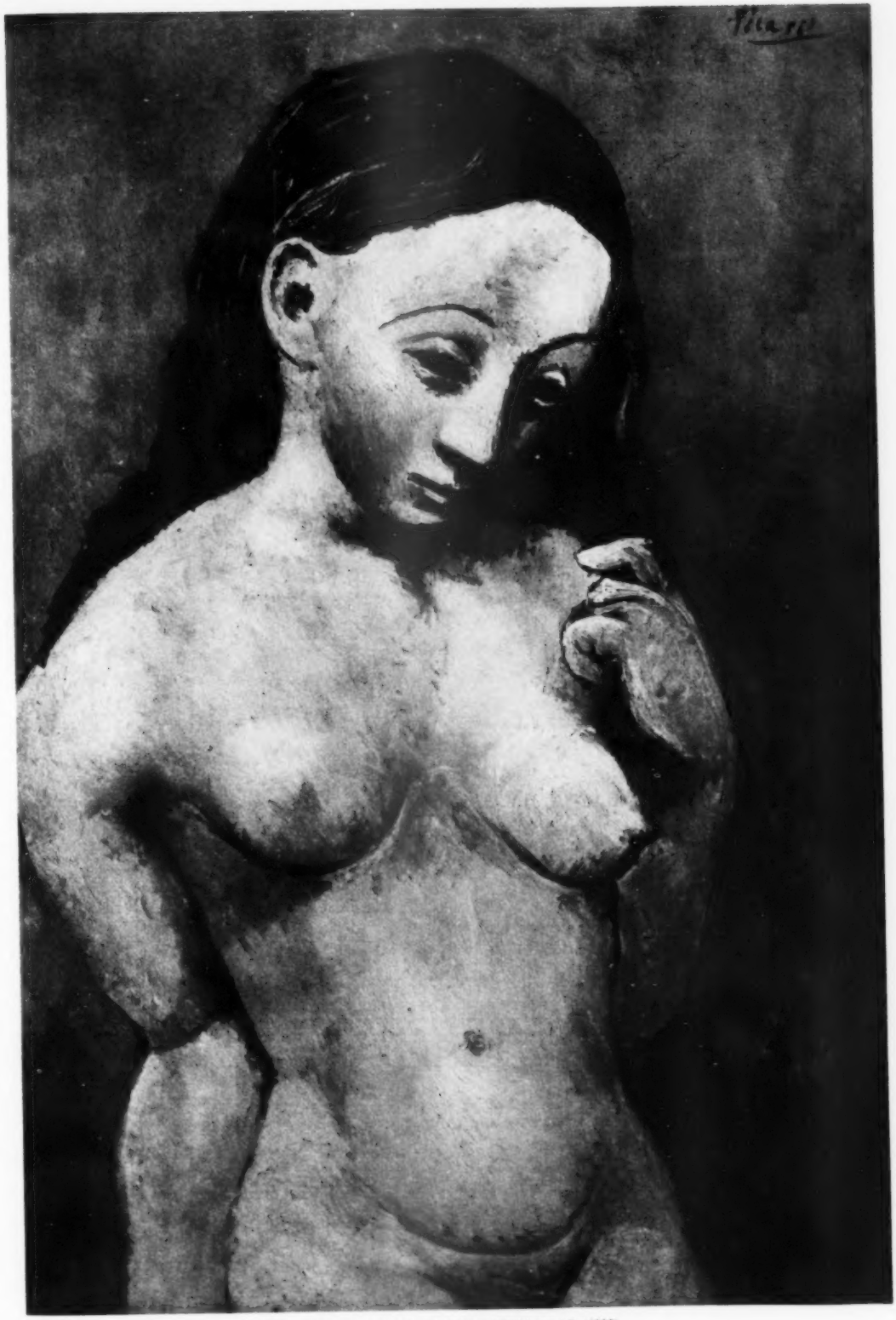
Dabei hat er zeitlebens wenig geredet und kaum etwas geschrieben, nur gemalt — dies allerdings 55 Jahre lang, denn sein erstes Bild entstand 1896, als er 14 Jahre alt war, und heute zählt er 69 Jahre. Doch das Publikum ist gegen Worte nicht so empfindlich wie gegen Bilder. Worte verhallen, Bilder bleiben; auch rühren sie an tiefere, magische Bezirke, an den Nerv der Dinge. Der Mann auf der Straße versteht nichts von Kunst und hat noch nie etwas davon verstanden, auch nicht auf den Straßen Athens oder Antwerpens. Aber er hat eine Witterung für den Angreifer, den Widersacher, den Umwerter. Ja, hier ist kein freundlicher Magier am Werk wie Paul Klee, auch kein träumender wie Alfred Kubin, sondern ein gewalttätiger, stoßender, luziferischer. Jedlicka, der ihn besucht hat, spricht von dem „kalten Glanz" seiner „klugen braunen Augen" und von ihrem „lauernden, fast grausamen Ausdruck". Es liegt uns fern, ihn zum Biedermann oder gar zum Wohltäter umzufälschen. Die Neger im afrikanischen Busch haben Medizinmänner und Zauberer; die einen heilen den Menschen, die anderen behexen ihn. Braque ist ein Medizinmann, Picasso ein Zauberer.

Wer Spanien nicht kennt, steht dem Phänomen Picasso ratlos, ängstlich, ärgerlich gegenüber. Spanien ist die letzte Wildnis Europas, hundertmal urtümlicher als das urbane Italien. Sein Katholizismus wurzelt in heidnischem Erdreich, Begeisterung und Grausamkeit wohnen dicht beisammen. In Frankreich mag, seit Rabelais und Villon, der große Pan gestorben sein, in Spanien lebt er fort, erkennbar im Stierkampf, der ein Tierkult ist, ein Mysterienspiel um das Totem des Landes.

Picasso, der Stiermensch, wäre kein Spanier, wenn er dieses gefährliche Spiel mit der Urkraft, der Finsternis nicht gemalt hätte. Dämonischer Komödiant, der er ist, hat er es in Rollen zerlegt und jede Rolle ausgeformt: das Drama des Pferdes, das unter den Augen der Frauen stirbt, das Drama des Stieres, der den Todesstoß in den Nacken erleidet, und das Drama des Kämpfers, dem das dunkle Untier entgegenstampft. In dem antifaschistischen Fresco „Guernica" ist der Stier das blind Zermalmende, das Böse. Wer nicht bemerkt, daß Picasso aus Goyas Samen gezogen ist, sitzt auf seinen Augen. Man hat versucht, Picasso mit den spanischen „soledades", der Einsamkeit, der Schwermut beizukommen. Das ist gut gemeint, populär, und nimmt seinen Ausgang von Picassos sentimentalen Jugendwerken, den Bildern der blauen und der rosa Periode. Doch die Einsamkeit ist weniger das Schicksal des Spaniers als das des Genies, und die Schwermut gehört jedem schöpferischen Menschen zu. Man weiß, wie karg Goethe — vom Dämon und einer peinvollen Sensibilität geplagt — seine „glücklichen" Stunden bemessen hat. Picasso ist so glücklich oder so unglücklich, wie ein Mensch mit einem magischen Weltbild es zu sein vermag. In Gottes Schoß mag er sich nicht räkeln; er hat es vorgezogen, der Schöpfung eine eigene Schöpfung entgegenzusetzen — nicht um jene herauszufordern, wie die Eiferer meinen, sondern um sie zu ehren. Der Mensch soll ja mit seinem Pfunde wuchern.

Hätte Picasso den Stil seiner frühen Arbeiten fortentwickelt: die Verlorenheit der Bettler und Trinker, die edle Melancholie der Gaukler mit den müden Halskrausen, kurzum, dies Gewirk aus Schönheit, Symbolik und Sozialkritik: er wäre ein Liebling des Publikums geworden. Zweifellos hätten die Existentialisten heute respektvoll das „Geworfensein" dieser Figuren wieder entdeckt. Er hat es jedoch vorgezogen, ein Beunruhiger zu werden — übrigens ohne geldliche Einbuße, denn nur Millionäre vermögen es, sich Werke dieses Millionärs zu kaufen. Sein Barbarismus, seine Verspieltheit reizen die Leute aufs Blut. Dem melodischen Braque verzeiht man weitaus mehr, weil er leiser ist und sachter vorgeht; er ist eine schöne Seele, Picassos Seele schwebt zwischen Himmel und Hölle — eine spanische Seele. Wer sie ihm abspricht, versteht vom Menschen nicht viel. Seelenlos waren allenfalls die Impressionisten. Picassos Metamorphosen sind ohne Vorgang in der Kunstgeschichte; er ist, für den Betrachter, der unbequemste Künstler der Welt. Soviel Bücher über Picasso: soviel Picassos. Seine Gegner werfen ihm Willkür vor. Dagegen spricht schon der Umstand, daß sein Schaffen sich zyklisch vollzieht, in „Entwicklungsreihen". Diese Zyklen zu verknüpfen und einer einzigen großen Linie einzufügen, ist allerdings schwierig, wo nicht unmöglich. Es ist aber nicht nur bei Picasso unmöglich, sondern bei allen naturmagischen Künstlern, die nie in ein System zu fassen sind, weil sie einem völlig unsystematischen schöpferischen Trieb folgen, der jedoch beileibe nicht Willkür ist, sondern seine Weisungen aus der Natur empfängt. „Ich suche nicht — ich finde", hat Picasso einmal geäußert. Er findet immer, was er braucht, er verarbeitet jeden Reiz und jede Anregung, die seiner jeweiligen Verfassung zupaß kommt. Aber er läßt sich nicht, wie man es ihm gern unterstellt, von zufälligen oder spielfremden Reizen bestimmen, weil er sie gar nicht wahrnimmt.

Man streiche doch einmal Picassos „menschheitliches" Jugendwerk ab, von dem er sich 1906 losgesagt hat, und verfolge die kommende Entwicklung: ob sie nicht, zumindest formal, am Ende doch zusammenhängend sei. 1906—1908 läßt er die formstarke Negerkunst auf sich einwirken. Von 1909 bis 1915 baut er zusammen mit Braque und Juan Gris den Kubismus auf, der nichts anderes ist als Struktur. Um das Jahr 1920 herum huldigt er Millet, Ingres und Holbein, den Malern des Volumens; es ist die Zeit der plastischen Umrißzeichnungen und der Bilder mit den archaisierenden, voluminösen Figuren. In diesen anderthalb Jahrzehnten untermauert er sein späteres Werk. Er findet heraus, welche Bausteine er braucht. Er klopft sie zurecht, ordnet sie, verarbeitet sie. Er baut, wölbt, verspannt. Er verwirft die Farbe und holt sie wieder. Er ist ein Bauherr, der sich alles selber erschaffen muß, das Material, die Konstruktion und den Raum. Bei alledem geht es ihm um eines: den Bildraum plastisch durchzuformen wie einen Körper, damit nichts Leeres, Zufälliges, Vages mehr in ihm sei. Man bedenke: in einem vorgestellten Raum! Auf dieses Fundament gründet er den Bau der hundert Wunder, an dem er seit einem Vierteljahrhundert werkt. Auf ihn gründet auch



PICASSO, MÄDCHEN MIT ROTEM HAAR (1900)

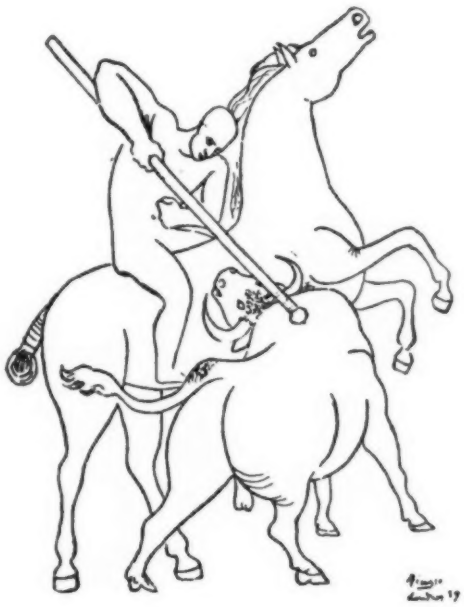
Foto: Galerie Charpentier

Picassos magische Kurzschrift, in der oft das Zeichen für das Ding steht, eine Bilderschrift also, welche dem Ding (und dem Ding im Raum) die „innere Figur" entreißt. Wenn man unter Technik nicht Handfertigkeit, sondern Reife versteht, ist das Technik: mit wenigem viel geben — „weglassen", wie Liebermann es einmal ausgedrückt hat.

Wir sprachen vom Bildraum. Der Laie vermeint, die Malerei widme sich genießerisch der Darstellung mehr oder weniger schöner Dinge, und ahnt nicht, daß die Maler sich im wesentlichen mit formalen Problemen herumschlagen, vor allem mit dem Bildraum, jenem fiktiven Gebilde, das — materiell — ja nur aus einer Farbschicht besteht. Die Renaissance erfand den zentralperspektivischen Guckkastenraum, darin Fluchtlinien die Lage jedes Dinges genau bestimmen. Das Barock überspielte die Perspektive durch jähe Tiefenstöße, es lehrte das Auge hüpfen und springen. Heimlich aber keimte Widerstand auf gegen die langweilige Tyrannei der Perspektive, zumal diese den Hintergrund nie überzeugend mit dem Mittelgrund zu verknüpfen wußte, sondern ihn einfach dahinter hängte wie einen Wandteppich. Ihren letzten großen Bundesgenossen fand die Perspektive in Van Gogh, der sie dramatisierte; anstatt die Dinge in den Raum fliehen zu lassen, machte er, daß sie aus dem Raum auf uns zustürzen. Dann kam Cézanne, der sich nicht der bequemen, faden Illusion des perspektivisch geordneten Raums unterwarf, sondern einen Bildraum schuf, der durch die gegenseitige, straffe und genaue Bezogenheit aller Formen spürbar wurde: einen Raum mit Hochspannung.

Das Bild ist kein Fenster in die Natur — es ist der Blick in eine vorgestellte Welt, die ihre eigene Wirklichkeit hat. Diese vorgestellte Welt darf frei darüber befinden, aus welchen Elementen sie sich aufbaut, denn sie ist nur sich selber verantwortlich; Welt freilich muß sie werden, in sich geschlossen, geordnet, gesetzhaft. Den Naturraum vorzugaukeln, ist leicht, einen geistigen Raum zu schaffen, ist viel schwerer. Obwohl Cézanne ein bedeutendes Erbe hinterlassen hatte, blieb den Kubisten noch viel zu tun übrig — übergenug.

Es fehlt nicht an Versuchen, den Bildraum der modernen Malerei zu deuten. Die einen sagen: der Maler entwickelt das Bild nicht mehr, wie einst, von der Rampe

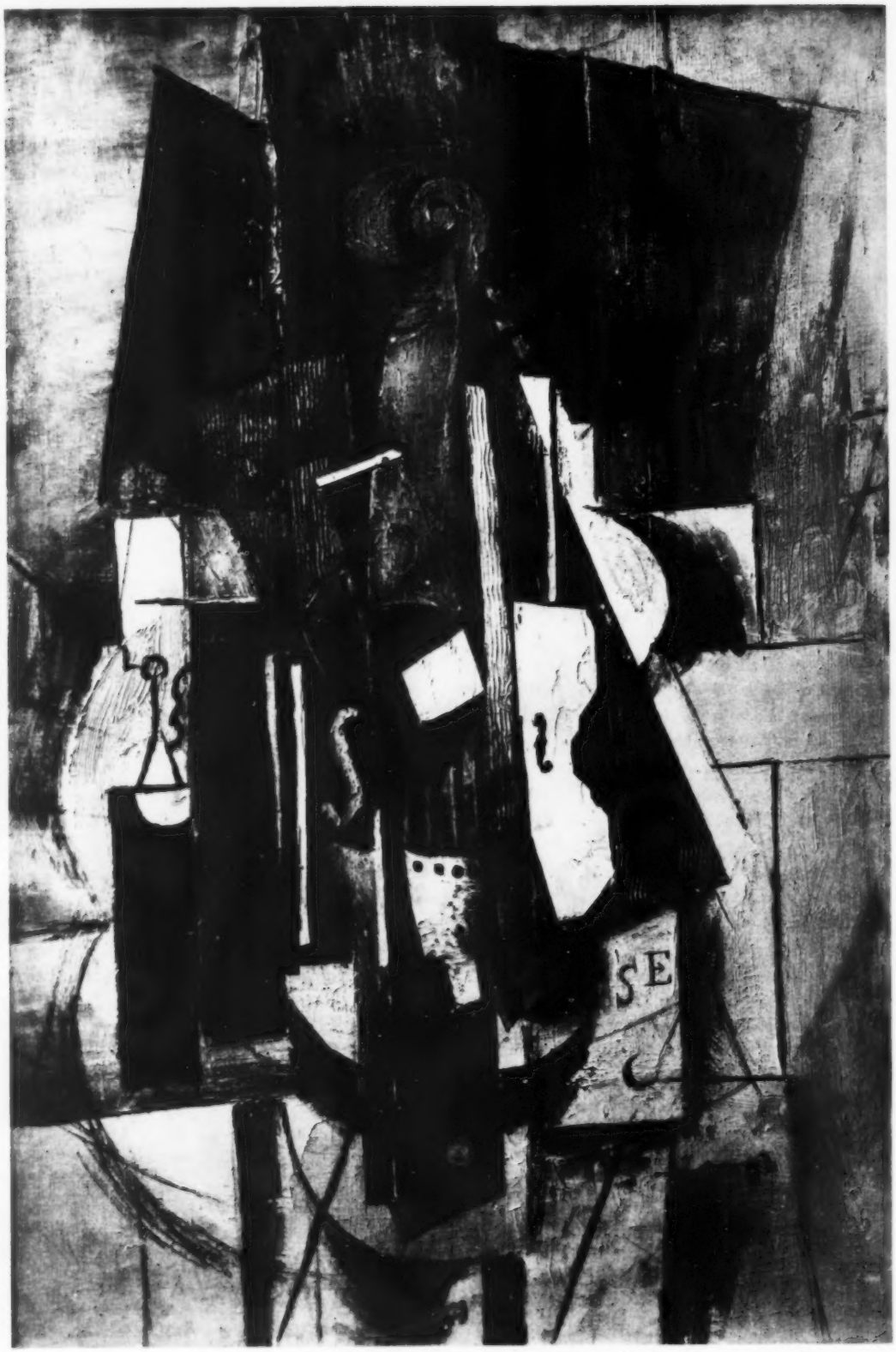


(der „Fensterscheibe") in die Tiefe, sondern umgekehrt von der tiefsten Fläche nach vorn hin, zum Beschauer. Die anderen: der Maler macht den Raum zu einem körperhaften Erlebnis, zum Drama der Dinge, die er enthält. Das gewohnte Raumkontinuum besteht nicht mehr, alles ist nahe, bedrohlich, kantig, nichts ist gleichgültig. Der Bildraum wird nicht mehr angeschaut, er wird verspürt, ertastet, mit „Handgefühl", die dargestellten Dinge werden von allen Seiten umgangen, gleichsam rundum betrachtet wie eine Plastik, also unter Hinzunahme der Bewegung.

Zusammengerechnet, treffen diese Deutungen die Sache nicht schlecht. Tatsächlich ist der Bildraum, den Cézanne zu verspannen begann, so dicht und so intensiv geworden, daß man ihn eher als Körper denn als Vakuum empfindet. Um solches zu erreichen, mußte freilich das optische Versuchsfeld eingeengt werden: 1906 zogen die Kubisten sich endgültig aus der Freiluft zurück und malten fortan in der Zelle — im Laboratorium. Das Stilleben ist ihr bevorzugtes Motiv geworden, weil es verstattet, auf engstem Raum viel zu entwickeln: Form, Ausdruck, Monumentalität und die ideale Wirklichkeit des Bildraumes. Ohne Verluste ist es dabei natürlich nicht abgegangen. Die Verluste sind stets so groß wie die Gewinne, denn der Kräftehaushalt der Welt bleibt ausgeglichen.

Man begegnet so oft der Meinung, Picasso male abstrakt. Daß er abstrahiert, ist selbstverständlich; alle Künstler aller Zeiten haben es getan. Doch er malt nicht gegenstandslos, sondern läßt sich vom Gegenstand inspirieren — von der Form des Gegenstandes, die dessen Sinn und Wesen ist. Geben wir Picasso selbst das Wort: „Es gibt keine abstrakte Kunst. Man muß immer von etwas ausgehen. Nachher kann man alle Spuren der Realität entfernen. Dann besteht ohnehin keine Gefahr mehr, weil die Idee des Objektes ihre unauslöschliche Spur zurückgelassen hat. Sie ist es, von der der Künstler ausging, sie erregte seine Ideen, rührte seine Empfindungen auf." In diesen fünf Sätzen steckt der Schlüssel zur Kunst Picassos. Aber es ist ein Schlüssel für die Augen, nicht für die Reflexion, die vor dem Kunstwerk wenig ausrichtet.

Gerade das aber verlangt der gutwillige Laie angesichts der Moderne: Erklärung, Deutung. Vor einem Land-



PICASSO, DIE VIOLINE IM CAFÉ (1913)

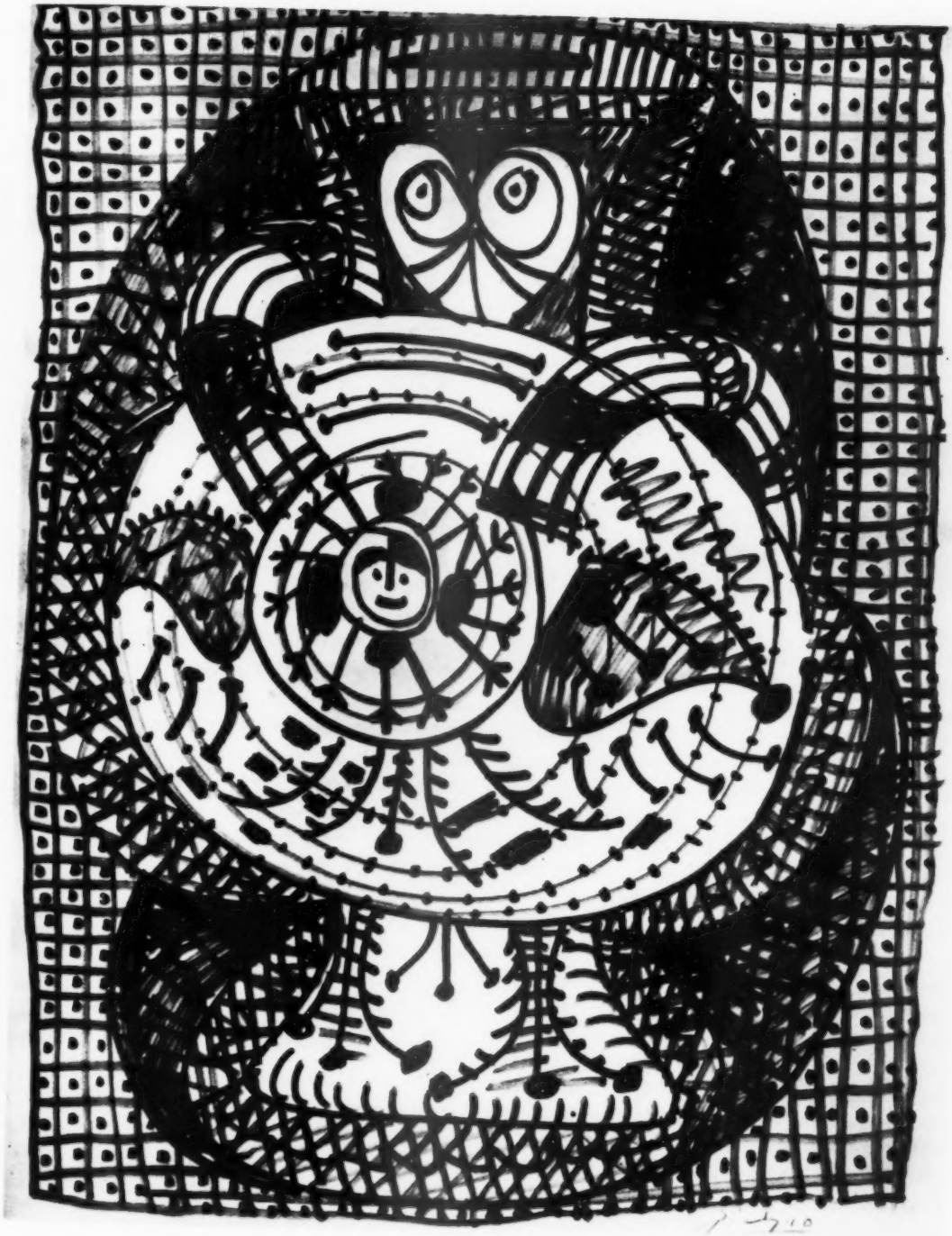
Foto: Galerie Louise Leiris

PICASSO, MUSIZIERENDER FAUN (1946)

Foto: Galerie Louise Leiris

PICASSO, DIE TÜRKISCHE KAFFEEKANNE (1946)

Foto: Galerie Louise Leiris

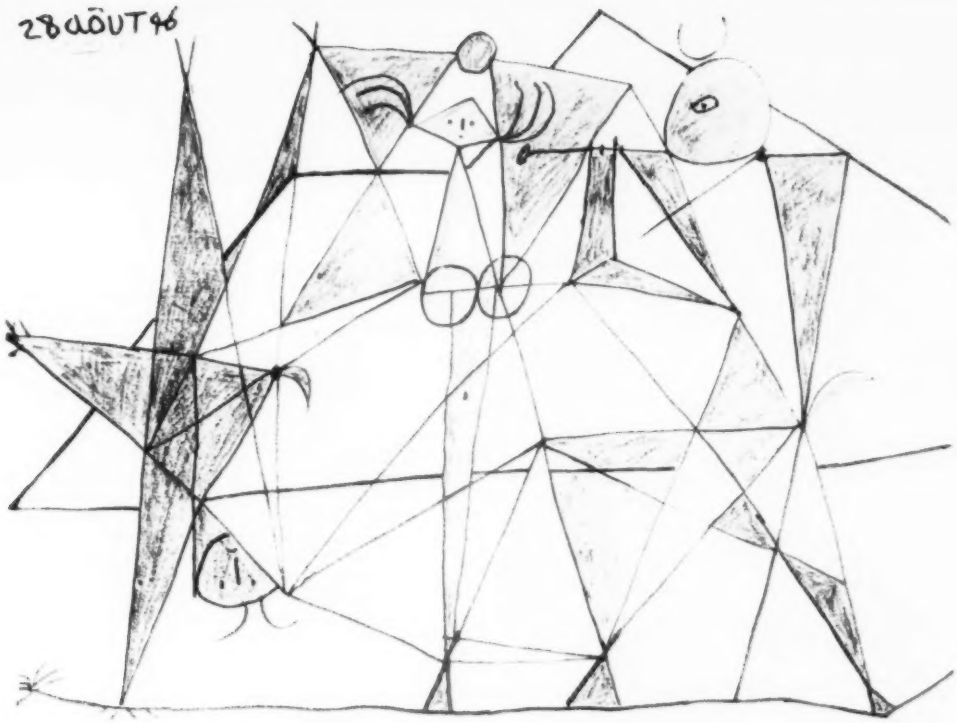


PICASSO, DIE VASE (1948)

Foto: Galerie Louise Leiris

schaftsbilde käme er nie auf diesen absurden Wunsch, weil die gemalte Landschaft das Abbild einer wirklichen oder möglichen Landschaft ist, die man ebensowenig „erklären" oder „verstehen" kann wie ihr Konterfei. Hören wir Picasso: „Jeder will Kunst verstehen. Warum versucht man nicht, den Gesang der Vögel zu verstehen? Warum liebt man die Nacht, die Blumen, alles um uns herum, ohne zu versuchen, es zu verstehen? Aber im Falle der Malerei müssen die Leute unbedingt verstehen. Wenn sie nur vor allem einmal begreifen wollten, daß der Künstler aus innerer Notwendigkeit arbeitet, daß er selbst nur ein winziger Teil der Welt ist, und daß man ihm keine größere Bedeutung beimessen sollte als tausend anderen Dingen, die uns in der Welt gefallen, ohne daß wir sie erklären können." Man kann, zur Not, jemandem erklären, warum Picassos weibliche Profilbildnisse häufig zwei Augen in Vordersicht aufweisen. Aber man kann ihn nicht überreden, diese Bildnisse zu mögen. Kunstliebe ist freiwillig, wie alle Liebe.

Es wird schwer zu ergründen sein, ob die Spanier das Schwarz als Farbe entdeckt haben. Viel spricht dafür, denn sie wenden es fast alle an, und es ist, jedenfalls in der Tracht, die Lieblingsfarbe des Landes. Früher verpönt, trägt sich das Schwarz seit dem 17. Jahrhundert allen großen Koloristen verführerisch an, wir finden es bei Velasquez, Hals, Manet, Cézanne, Marées, Beckmann, Braque und bei Picasso, dem Spanier. Schwarz ist die graphischste, die schärfste, die bestimmteste aller Farben, aber auch die am meisten drohende, saugende, tintige, sie ist formend und formlos in einem. Von allen, die über Picasso geschrieben haben, hat allein Oskar Schürer neben der Formschärfe das Amorphe seiner Kunst erspürt: den dunklen, schöpferischen Urschlamm, der übrigens auch die Substanz Goyas, Daumiers und Cézannes ausmacht. Solche Schwere ist gut; aus ihr kommt brutale Selbstkritik. Jeder echte Künstler arbeitet gegen sein Talent; zügelte er es nicht, so geriete er ins Virtuose, in die Routine. Picasso ist stets auf der Hut vor der Verführung durch das Leichte. Seine Linien schreiben sich spröde hin, schneidend, sein widerborstiger Pinsel verschmäht absichtsvoll die belle peinture. Dieser Künstler will Ausdruck, nicht Schönheit, und Schönheit nur dort, wo sie dem Ausdruck dient, denn Kunst ist Ausdruck.



PICASSO, DER TANZ

Es scheint, als belohne Picasso sich selber: die zweckvolle Arbeit seiner Jugend mit dem zweckfreien Spiel des Alters. Er hat sich freigespielt, er ist der homo ludens. Experimentator aus Leidenschaft, befindet er sich immerdar auf der Suche nach Neuland. Jedlicka läßt ihn sagen: „Man kann ja noch soviel unternehmen, Wie wenig ist eigentlich getan! Wohin man nur blickt, gibt es Dinge, die noch nicht erforscht und verwendet sind." Einer seiner Kommentatoren begegnet dem Vorwurf, Picasso spiele. Warum nur? Spiel ist immer Arbeit, ist Wettkampf mit anderen oder mit sich selbst, es ist gleichsam tanzende Arbeit. Und einer seiner Gegner wirft Picasso vor, er sei ein Possibilist, dem alle bildnerischen Möglichkeiten zu Gebote stehen und der sie, eine nach der anderen, formal ausspinnt, ohne ihnen eine übergreifende Ordnung mitzuteilen: ein Proteus, dessen Wesen keinen eigentlichen Kern hat, sondern aus der Summe seiner Verwandlungen besteht. Gesetzt den Fall, Picasso wäre tatsächlich ein solcher Überkobold, der in allen erdenklichen Manieren brilliert: ist es nicht verdienstlich, der Kunst unablässig neue Möglichkeiten zuzubringen? Sicherlich vermag ein derartiges Vexierspiel ebenso anzuregen wie zu beunruhigen; doch das ist die Sache derer, die sich beunruhigen lassen. In den Menschen Pablo Picasso ist, ganz offenbar, ein Elementargeist gefahren — wie der Dämon in den Behexten, in den Behexer. Ruhe gibt es da nicht, nur leidvolle Trägheit, ein Atemholen vor dem nächsten Schlag, denn die Losung lautet: zweifeln, zerlegen, aufreißen, Abgelebtes zerstören.

Nicht alles, was Picasso aus seiner Werkstatt hinausgehen läßt, kann sich sehen lassen; es sind schwache, leere Stücke darunter, Grimassen, Konzepte, Manierismen. Eigene Hervorbringungen distanziert zu beurteilen ist eben schwer; man irrt sich da bisweilen. Unter den 66 Lithographien, die Picasso von 1945 bis 1948 geschaffen hat, finde ich allerdings nur 3 oder 4 entbehrlich. Das ist, aufs Ganze gesehen, gewiß nicht viel und wird zudem wettgemacht durch Blätter, die ungemein stark sind. Picasso ist nicht, wie die Freunde gern posaunen, ein Atlas, der die Kunst der Welt auf seinen Schultern trägt. Er ist eine Säule im Tempel der Kunst, eine italisch-maurische Säule. Dergleichen gab es vorher nicht; er muß sich also wohl selber erfunden haben.

PICASSO - GESEHEN VON

Jaime Sabartés erzählt in seinem Buch „Picasso, portraits et souvenirs" Paris 1946 bei Louis Carré, dessen baldiges Erscheinen in deutscher Sprache man nur begrüßen könnte, wie er den Maler, der 1881 in Malaga geboren wurde, im Jahre 1899 in Barcelona kennenlernte. Ein Freund von Sarbatés sprach eines Tages auf der Straße von einem „jungen Andalusier, der malt und zeichnet und recht sympathisch ist". Ein Andalusier — das ist für einen Bürger aus Barcelona gleichbedeutend mit Zigeuner, Torero, Hanswurst und Burschen von der Straße: Hose mit engem Gürtel und Bolerojacke . . Pff! . .

Picasso wohnte damals auf der Calle de Escudillers Blancs in einem Zimmer, das zur Wohnung des Bruders des Bildhauers Cardona gehörte. Im übrigen Teil der Wohnung war die Werkstatt einer Korsettmacherin untergebracht. Picasso hatte Spaß daran, mit einer Maschine die Schnürlöcher in die Korsetts zu stanzen. Dabei beobachtete er die Arbeiter an den anderen Maschinen. Dann ging er in sein Zimmer zurück und zeichnete und malte; malte und zeichnete unermüdlich, inmitten eines ungeheuren Stoßes fertiger Blätter. Picasso war von so großer Arbeitswut besessen, daß es Sabartés durchaus nicht als unwahrscheinlich ansieht, was Picasso im Winter 1902 in einem Brief an Max Jakob berichtet: daß er den Ofen seines Zimmers mit seinen Zeichnungen heize. Picasso zeichnete ohne Unterbrechung, ohne Ruhepause, mit wilder Besessenheit, als könne er seinen Ofen kaum zufriedenstellen, und als ob er sein Feuer nur mit Zeichnungen unterhalten könne. Aber wieviel Papier sein Ofen auch verzehrt, die rasende Arbeitswut Picassos ist noch größer. „Hunderte von Zeichnungen, Tausende, Millionen Zeichnungen", sagte Picasso. Kein Wunder, daß er nicht nur die Wände seiner eigenen Wohnung auf den Höhen der Altstadt von Barcelona, wohin er in das oberste Stockwerk eines alten Hauses verzogen war, mit Zeichnungen und Malereien bedeckte, weil er sich mit Papier und Leinewand nicht mehr zufriedengab, sondern auch die spätere Wohnung von Sabartés in Barcelona sowie in Paris den Raum des Lokales „Zut", in dem er sich mit seinen Freunden zu treffen pflegte, dekorierte und bemalte.

In der großen Fülle von Erinnerungen, die Sabartés in seinem Buch aufgezeichnet hat, interessieren besonders Einzelheiten aus der Jugend Picassos und dessen eigene Erinnerungen, die der Maler seinem Freunde Sabartés gelegentlich mitteilte. Sie sind für die Persönlichkeit Picassos aufschlußreich und helfen uns manche Widersprüche, die wir in seinem Werk zu sehen meinen, zu klären. Von seinem Vater erzählte Picasso selbst, daß er „Bilder für Eßzimmer" malte, mit Rebhühnern und Tauben, Hasen und Kaninchen, Fell und Federn —. Seine Spezialität waren Vögel und Blumen. Vor allem Tauben und Flieder, Flieder und Tauben. Eines Tages malte er ein riesiges Bild mit einem Taubenschlag. „Stell dir vor: einen Käfig mit Hunderten von Tauben. Tausenden, Millionen Tauben." Die Übertreibungen Picassos sind Verdeutlichungen seiner Erinnerung und Vorstellung, die er anschaulich zu machen sucht. Sein Enthusiasmus kennt keine Grenzen.

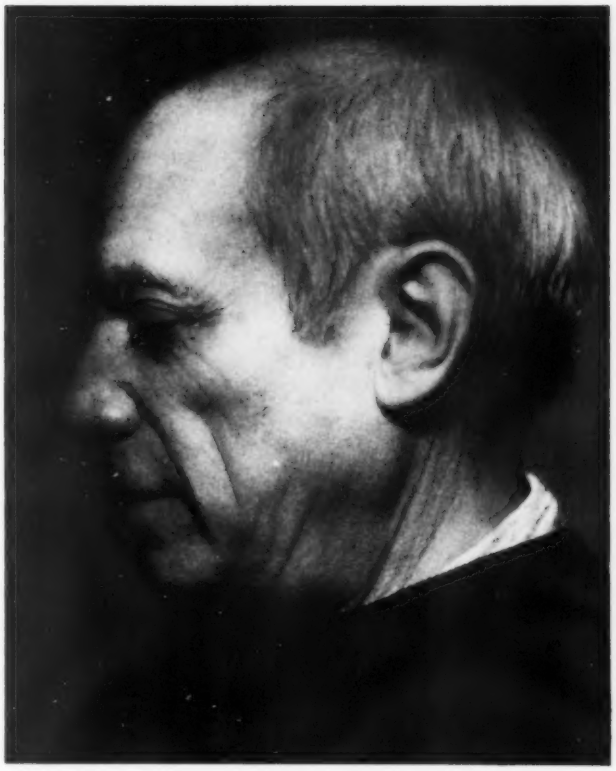
In Coruna, wohin die Familie der Eltern Picassos verzogen war, langweilte sich sein Vater so sehr daß ihm nicht einmal mehr seine Tauben Spaß machten. Er fing eine Taube an zu malen, bald aber verlor er die Geduld, die Einzelheiten auszuführen — die Füße zum Beispiel — und überließ es seinem Sohn, der noch ein Kind war, das Bild fertigzustellen. „Mein Vater schnitt einer toten Taube die Füße ab und heftete sie mit Stecknadeln in der gewünschten Stellung auf ein Brett, und ich malte sie mit peinlichster Genauigkeit ab, bis sie seiner Vorstellung entsprachen."

Einmal empfängt Picasso seinen Freund Sabartés mit den Worten: „Ich will jetzt eine Katze malen. Du mußt in den nächsten Tagen einmal wiederkommen. Ich will eine Katze malen, wie sie wirklich ist, wie man sie auf der Straße sieht. Sie sind anders wie die Katzen in den Häusern; ihr Fell ist stachlig, und sie schleichen wie Dämonen. Wenn sie einen ansehen, so meint man, sie wollten einem ins Gesicht springen und die Augen auskratzen. Vorstadtkatzen sind wilde Katzen."

Picasso imitiert nichts. Er studiert alles. Er untersucht und probiert alles, eine jede Sache für sich, dann im Zusammenhang mit ihrer ganzen Umgebung. Mit sorgfältiger Genauigkeit sondert er die Erscheinungen, um ihr innerstes Geheimnis zu ergründen. Und dennoch verliert er sich nicht in die Einzelheiten. Er behält sich seine volle Handlungsfreiheit vor. Das gilt von seinen Beziehungen zu den Menschen ebenso, wie von seinen Beziehungen zu den Dingen. Mit sicherer Intuition dringt er in die innersten Schlupfwinkel der Geheimnisse ein, wo er nur eine Spur wittert, die ihn fesselt und die seine Neugier reizt, und selbst auf die Gefahr hin, einer Chimäre zu folgen, die eines Tages entzaubert in seine Arme sinkt. Er jedenfalls geht stets rein und geläutert aus dem Abenteuer hervor, ohne auch nur ein Haar seines Wesens verraten zu haben. Seine Sprunghaftigkeit und seine Launen sind kein Mangel an Konzentrationsfähigkeit, sondern Zeichen seiner Vielseitigkeit, seiner immer wachen Intelligenz, seiner geistigen Beweglichkeit. Picasso hält die Freunde seines täglichen Umgangs dauernd auf glühenden Kohlen, er macht sie nach Neuem begierig. Er läßt sie an seiner Ekstase und Verzückung teilhaben inmitten einer ausgelaugten und faden Welt.

Einmal bleibt Picasso vor dem Schaufenster einer Kunsthandlung stehen und sagt, während er eine harmlose Landschaft mit einem Sonnenuntergang, niedlichen Kühen und Blumen, die sich im Bach spiegeln, betrachtet: „Was für Freude würde es mir bereiten, wenn

EINEM JUGENDFREUND



ich so malen könnte! Du kannst dir nicht vorstellen, was mir das für eine Freude bereiten würde!"

Allein, das ist ihm nicht gegeben. Der holde Abendfriede ist nicht für ihn da. Er ist unter einem anderen Stern geboren. Die Schöpferkraft, die alles am Leben erhält, beseelt ihn und beherrscht ihn. Eine jede Form muß im Fegfeuer seiner ästhetischen Vorstellung aufgelöst, geläutert und neu erschaffen werden, ehe sie ihm zum Werk wird. Picasso läßt sich von allem möglichen beeindrucken. Seine Empfindung ist immer aufnahmebereit, seine Erinnerung immer gegenwärtig. Er verarbeitet eine jede Anregung rastlos, klug, neugierig und vergleichend. Alles gärt in ihm, nichts ruht, nichts ist starr. Er arbeitet. Das ist sein Schicksal.

Wir gewinnen nicht den Eindruck, als ob uns wesentliche Züge in der Persönlichkeit Picassos vorenthalten würden, weil Sabartés den im Leben eines einzelnen Menschen gewaltigen Zeitraum von dreißig Jahren, den Zeitraum einer ganzen Generation, überspringt, in dem er mit Picasso nur flüchtig in Berührung kommt. Im Jahre 1904 fährt Picasso für immer nach Paris, und Sabartés kommt erst auf eine Bitte Picassos zu ihm, um von nun an gemeinsam mit dem Maler dort zu leben.

Was Sabartés im einzelnen über den nun auf der Höhe seines Ruhmes und seiner Schaffenskraft stehenden, um dreißig Jahre älteren Picasso erzählt, bestätigt uns nur, was wir von ihm über den jungen Picasso erfahren haben. Alle in dem jungen Picasso lebendigen und erkennbaren Einzelzüge haben ihn inzwischen zu einer in der ganzen Welt bekannten und gefeierten Persönlichkeit geformt. Wir erfahren wohl, daß sich seine Persönlichkeit entwickelt hat — das ist nur natürlich — aber sie hat sich nicht gewandelt. Es überrascht uns beinahe diese unerbittliche Konsequenz in der Persönlichkeit Picassos, wie uns wohl auch die Konsequenz in seinem Werk überrascht hat. Es ist eine Konsequenz, die ihre Erklärung in der gesunden Vitalität der Natur Picassos findet.

Alles, was Picassos Interesse erweckt, die unscheinbarsten Dinge, hebt er auf, um sie zu sammeln. Kein Wunder, daß bald der Platz in seiner Wohnung nicht mehr ausreicht. Er bringt von seinen Reisen oder Spaziergängen Steine, Knochen, ganze Tierschädel seltsam geformte Wurzeln, Glassplitter, Bänder, Stoffreste, Muscheln, zerbrochenes Porzellan mit nach Hause. Alles mögliche, das am Straßenrand oder am Strand unter einem bestimmten Gesichtspunkt durch seine Farbe, Form oder Struktur seine Aufmerksamkeit auf sich gezogen hat, hebt Picasso auf. Eines Tages kann sich Sabartés der Bemerkung nicht enthalten:

„Ich verstehe nicht, wie du deine Manie, alles mögliche aufzubewahren, zu konservieren, mit deinem zur Erneuerung neigenden Temperament vereinbaren kannst?"

„Du bringst Worte zusammen, die keine Beziehung zueinander haben! Was hier liegt, sind Dinge, die ich noch nicht verarbeitet habe. Ich brauche sie, um sie vor Augen zu haben, nicht um sie zu konservieren. Warum sollte ich fortwerfen, was meinem Wesen entgegenkommt?"

Eines Tages scheint Picasso die Notwendigkeit einzusehen, etwas Ordnung zu schaffen:

„Ich muß fortgehen. Du solltest dableiben und die Papiere und Bücher durchsehen . . .".

„Und was soll damit geschehen?"

„Was du willst."

Er geht, um dem Einsturz dieses unwahrscheinlichen Turmes nicht zusehen zu müssen. Er hat lange überlegen müssen, um die Notwendigkeit einer Durchsicht dieses Chaos einzusehen. Die Verärgerung Picassos kommt daher, weil er nicht ewig alle Dinge vor Augen haben kann, die ihm etwas zu sagen haben. Es quält ihn, sie aus seiner Umgebung verbannen zu müssen, sie einer äußerlichen Ordnung preisgeben zu müssen, die nicht seine Ordnung ist. Bevor er endgültig das Haus verläßt, kommt er noch einmal zurück: „Wenn du keine Lust hast, laß es lieber liegen . . . Nimm es nicht zu genau . . . Es hat ja Zeit . . . Schließlich genügt es, wenn der Tisch frei gemacht wird."

Wenn wir uns gewisse Naturerscheinungen nicht erklären können, so liegt dies daran, daß wir zu wenig von den in der Natur waltenden Gesetzen wissen. Ähnlich mag es sich auch für uns in bezug auf Picasso verhalten, der mehr Natur ist, als die meisten anderen Künstler unserer Zeit. In seiner natürlichen Ursprünglichkeit auch, nicht so sehr in seiner Intellektualität, beruht das Geheimnis der künstlerischen Größe Picassos. Da Picasso bereits in seiner Jugend allem Neuen, Problematischen, Interessanten gegenüber aufgeschlossen war, so dürfen wir bei seiner bisher bewiesenen Konsequenz jederzeit mit der Entdeckung neuer Gebiete durch ihn rechnen. Bei Gelegenheit eines von ihm verfaßten Textes, in dem ihn Sabartés auf einige orthographische Fehler aufmerksam machte, antwortete Picasso:

„Was ist denn dabei! An ihren Fehlern erkennt man die Persönlichkeit . . . Wenn ich die Fehler, von denen du sprichst, nach Regeln korrigiere, die keine Beziehungen zu mir haben, so wird sich meine eigene Note in einer Grammatik verlieren, die mit mir absolut nichts zu tun hat. Es ist besser, einer Grammatik zu folgen, die aus meiner Phantasie stammt, als mich Regeln zu unterwerfen, die meinem Wesen fremd sind."

„Langue de feu —
évente sa face —
dans la flûte la coupe —
qu'en chantant le poignard
du bleu si gracieux . . ." Picasso

Carl Fischer

FEDERICO MARÉS

„Denn keine Tat kann sich
ins Nichts verlieren."

... denn keine Tat kann sich ins Nichts verlieren. Dieses schöne und tiefe Wort hat der Franzose Pierre du Colombier in deutscher Sprache im August vorigen Jahres zu Frankfurt am Main vor seine Hörer hingestellt, anläßlich der Feier von Goethes 200. Geburtstag. Ein Wort, das selber eine Tat ist. Der Spanier Federico Marés hat es nicht vom Rednerpult heruntergerufen, sondern auf seine Art mit Hammer und Meißel in Stein gehauen.

In den Jahren 1940 bis 1945, als rund um Spanien die Welt in Flammen stand und das Schönste der Jahrhunderte in Trümmer zerschlagen wurde, hat dieser große Bildhauer Fragmenten wieder Leben gegeben. Aus totem Stein hat er Sinnbilder geschaffen, die in der Verklärtheit und Ruhe zugleich Leben und Tod verkörpern.

Es ist begreiflich, daß die Durchführung einer bestimmten, schöpferischen Aufgabe über Jahre hinweg eine empfindsame Künstlerseele zur letzten Selbstentäußerung zwingt. Nur so ist es erklärlich, daß der Bildhauer nach Beendigung seiner Mission den gesamten Inhalt seiner privaten Sammlung der Vaterstadt geschenkt hat. So hat Marés, der Mann, der sich anschickt, die Schwelle des Alters zu betreten, darin er das in vielen Jahren Zusammengetragene als ein vom Erfolg Gekrönter für sich allein hätte genießen können, alle Pracht seltenster Stücke der Allgemeinheit zur Verfügung gestellt. Er hat als ein Seltener und ein Großer zweimal das Wort wahrgemacht: denn keine Tat kann sich ins Nichts verlieren. Eine echte spanische Hidalgo-Geste.

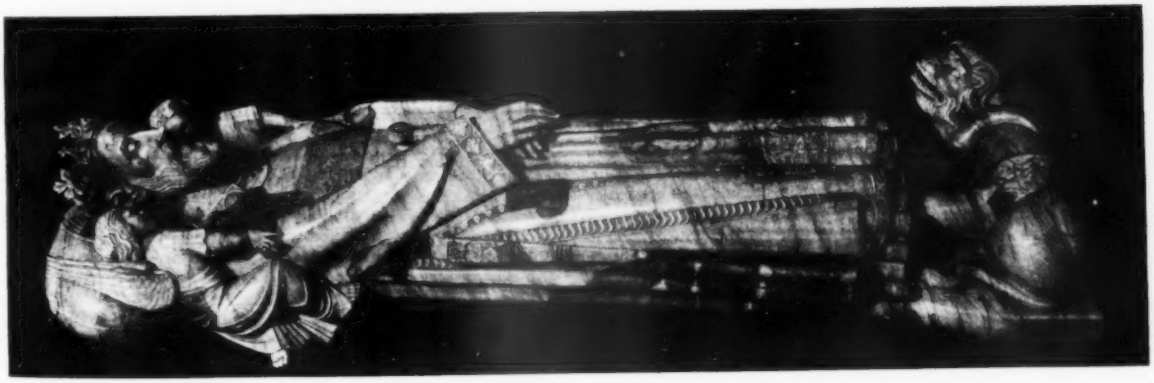
Das Kloster Santa Maria de Poblet liegt in der Nähe von Tarragona. Sein Ursprung verliert sich im Dunkel der Legende. Dokumentarisch ist nachgewiesen, daß Berenguer IV., Graf von Barcelona, im Jahre 1149 jene Ländereien einer Abtei zur Schenkung machte und der Klosterbau zwei Jahre später, vielleicht auf romanischem Untergrund begonnen wurde. 1166 stand die Kirche äußerlich in den uns jetzt bekannten Außmaßen. Ihr „goldenes Zeitalter" war das 13. Jahrhundert, in dessen Ablauf von einigen überragenden Äbten die üppigste Innenausstattung vorgenommen wurde. Am Kloster selbst wurde bis zum Ende des 14. Jahrhunderts gebaut, nachdem drei aufeinanderfolgende aragonesische Könige Poblet zum Familienpantheon erkoren hatten. Auch in den anschließenden hundert Jahren erfreute sich das Kloster der fürstlichen Gunst, obwohl die aragonesische Dynastie gewechselt hatte. Im 16. Jahrhundert jedoch, als die Habsburger an die Macht kamen, die im entfernten Madrid regierten, geriet Poblet in Vergessenheit, und drei weitere Jahrhunderte hindurch führte die Vernachlässigung des Zisterzienser-Klosters schrittweise nach unten.

Im Unabhängigkeitskrieg ging der liturgische Schatz verloren, 1822 mußten die Mönche den Bau verlassen, 1835 wurde er durch Brand und Raub in eine Ruine verwandelt, die vierzig Jahre lang völlig unbewacht stand. Restaurierungsversuche blieben in den Anfängen stecken. Erst 1930 nahmen sie ernsthaften Charakter an, und zehn Jahre später kehrten einige Mönche zurück.

Sie fanden die berühmten sechs Königsgräber von Alfonso II. Jaime I., Pedro IV., Juan I., Fernando I. und Juan II. völlig zerstört vor, desgleichen die Sarkophage der Gattinnen und Infanten bis zu insgesamt siebzehn. Die wertvollsten Fragmente waren in der langen Interimszeit gestohlen worden; völlig verstümmelte hatten als Bausteine Verwendung gefunden; viele waren verwittert. Der Rest sowie eine Anzahl der aus Privathänden zurückgenommenen Stücke wurden 1933 vom Patronat in einem Museum vereinigt. Und 1940 machte Federico Marés sich an das Werk, die Trümmer zu-

Katalanische Schule (Alabaster um 1500)

Holzstatue von Gil de Siloe (XV. Jahrh.)



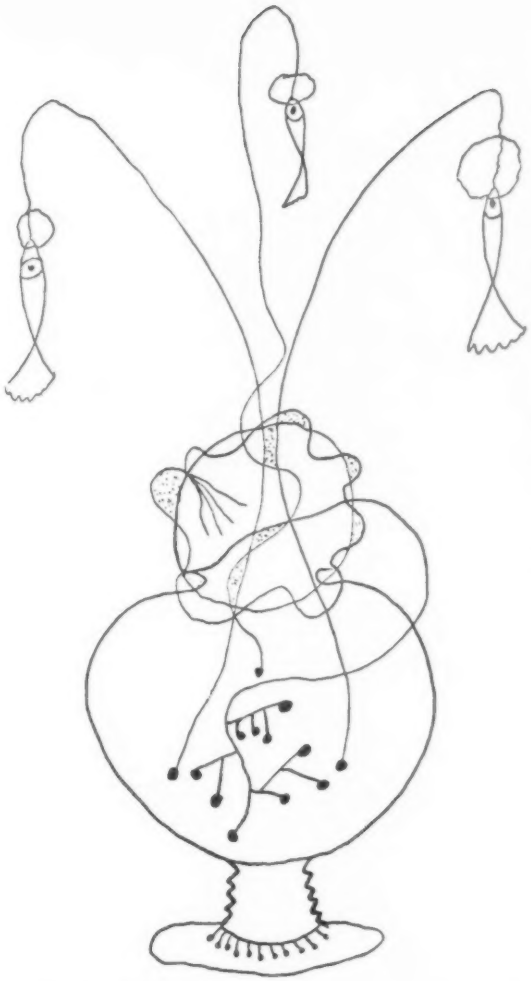
Sarkophagdeckel der Gattin des Königs Pedro IV.

sammenzusetzen und zu vollständigen Skulpturen zu meißeln. An Hand der Fragmente jeder einzelnen Sarkophagfigur mußte Marés sodann den jeweiligen Bildhauer des Originals ermitteln um in seinem Sinn und Stil die Skulptur zu vollenden, eine übermenschliche Aufgabe, denn allein das Steinbild von Pedro IV. setzte sich aus mehr als fünfhundert Teilen zusammen, und die Künstler jenes Zeitalters pflegten eine reiche Ornamentik.
Die Bruchstücke wurden durch ein Gerüst von nichtrostendem Metall verbunden. Ein besonderer Bindestoff war erforderlich. Resistenzprüfungen mußten vorgenommen werden. Härtebäder gaben Stücken neue Lebenskraft, die durch Brand und Wasser gelitten hatten und zu bröckeln begannen.
Nach fünf Jahren war das Werk vollendet, mitten im zweiten Weltkrieg. Die Ausstellung der Sarkophagdeckel in Zaragoza, Madrid und Barcelona im Jahre 1946 gestaltete sich zu einem unerhörten Triumph für Marés, für einen großen Künstler in der Hülle eines so einfachen, menschlichen Menschen, der noch im gleichen Jahre seine Zeitgenossen vor eine zweite Tat stellte, die sich nicht im Nichts verlieren kann, die großmütige Schenkung seiner reichhaltigen Privatsammlung an die Stadt Barcelona, 1948 eröffnet.
Marés, der Katalane, ist durch sein Wirken für Poblet, durch das Museum seines Namens hinausgewachsen über die Grenzen seiner engeren Heimat, über die seines Vaterlandes. Aus dem Schüler der „Escuela de Bellas Artes" und seines Meisters Arnau ist ein Künstler von internationalem Ruf geworden. Der unbemittelte Bildhauer von damals hat in dreißig Jahren auf vielen Reisen und unter harten Entbehrungen einige tausend Stücke zusammengetragen. Sie sind im gotischen Viertel Barcelonas, neben dem berühmten „Salon del Tinell" zu sehen, nur durch die Breite einer mittelalterlichen Gasse von der herrlichen Kathedrale aus dem Jahre 1298 getrennt. Christusfiguren, Madonnen, Apostel, Evangelisten und Heilige vom 12. bis zum 17. Jahrhundert, besonders spanischer und flämischer Schule, stehen dort in einem geräumigen Saal. Ein anderer ist gefüllt mit Kruzifixen aus dem 11. bis zum 16. Jahrhundert, mit Taufbecken. Weihrauchgefäßen und vielerlei Kultgegenständen, mit Keramik, Glaswaren, Medaillen, Filigranschmuck und Schmuckkästen vieler Epochen. Ein dritter Saal zeigt kunstvolle Schmiedeeisen in allen nur denkbaren Ausführungen, Vitrinen mit Trachten, Kopfbedeckungen, Uhren, Stöcken, Schnallen, Knöpfen, Fächern, oftmals von bedeutenden Künstlern bemalt wie Teniers, Fragonard, Watteau. Dosen liegen dort, Arm-, Ohr- und Halsgehänge, Spitzen, Taschen und viele, viele andere Dinge, die zum Gemeinschaftsleben der einzelnen Zeitabschnitte gehörten; so wie im vierten Raum all die kleinen harmlosen Nichtigkeiten von vor und nach der letzten Jahrhundertwende versammelt sind, von der Spieldosensammlung bis zu den Spielkarten, den Pfeifen, ja selbst den Zigarrenbanderolen.
Marés ist gefragt worden, warum er in seine Sammlung so viele Gebiete aufgenommen habe, statt sich auf wenige ausgesuchte Raritäten bedeutender Künstler zu beschränken. Er hat darauf geantwortet, daß letztere genügend bekannt seien; woran ihm liege, das sei „dignificar los anónimos", den Namenlosen, Unbekannten einen Platz anzuweisen, allen den Ringenden mit der Form, die ihr Leben lang bemüht waren, zur Vollendung zu gelangen. Welch eine menschliche Idee, so ganz im Sinne des Wortes, daß keine Tat sich in das Nichts verlierte.
Nun werden zwei weitere Säle vorbereitet. Im oberen Stockwerk des ehrwürdigen Hauses befinden sich die Wohnung und das kleinere der beiden Ateliers des Künstlers. Sie sollen, wie in der Schenkungsurkunde bestimmt, auf immer so belassen werden, wie Marés sie als Mensch, Bildhauer und Konservator des Museums bei seinem letzten Atemzug, mit seinem letzten Blick umfassen wird. Welch ein köstlicher Gedanke, sich in dieser unruhvollen harten Zeit, im stillen gotischen Viertel einer lärmenden modernen Millionenstadt, mit eigener Hand, mit eigenem Griffel in die Geschichte einzutragen.

Carl Nahrstedt

FEDERICO GARCIA LORCA

Der Spanier Federico Garcia Lorca ist in Deutschland bisher hauptsächlich durch seine Dramen „Bluthochzeit" und „Das Haus der Bernerda Alba" bekannt geworden; jetzt wird er uns durch eine kleine esoterische Schrift des Schweizer Kulturphilosophen Jean Gebser (Jean Gebser, Lorca oder Das Reich der Mütter, Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt) als Zeichner und Lyriker nahegebracht. Neben dreizehn Zeichnungen Lorcas aus dem Besitz Gebsers enthält das Buch neun Gedichte, die so etwas wie einen Querschnitt durch Lorcas lyrisches Schaffen darstellen.
Gedichte und Zeichnungen erinnern an gewisse Werke des Surrealismus. Auch Gebser muß das zugeben, doch will er Lorcas Art, die er aus dessen andalusischer Herkunft erklärt scharf von der „Technik" der Surrealisten geschieden wissen. „Die Unkenntnis des spanischen Folklore hat dazu geführt, daß Lorca als Surrealist bezeichnet wurde. Das ist ein Fehlurteil. Das Assoziativ-Bildmäßige ist dem Andalusier echt eingeborenes Element, nicht alexandrinisches Machwerk,... bei ihm ist Natur, was bei den anderen bloße Technik ist. (Übrigens hat der sogenannte Surrealismus eines Picasso die gleiche Wurzel...)."
In Lorcas Gedichten liegt das Unsichtbare als das eigentlich Gemeinte hinter den „sichtbaren Worten". Diese sind Schlüssel, welche die Tore zu einer Bilderwelt der Symbole aufschließen; der Bezug zwischen den Schlüsselwörtern und den Symbolen ist oft dunkel und nur für den Eingeweihten zu erkennen — eingeweiht aber ist nach Gebser jeder Spanier: „Die Wiederkehr der Stichworte wie: Pferd, Hund, Nacht, Mond oder Tod, ist für Lorca — wie weitgehend für jeden Spanier — symptomatisch."
Die Zeichnungen sind zarte Gebilde aus feinen Linien; zuweilen gibt es kleine Stellen von reinem Schwarz, die manchmal Tintenklecksen nicht unähnlich sind, oder — seltener — Flächen, die in



Grau angelegt sind. Plastische Körperlichkeit oder Tiefenwirkung werden nicht erstrebt, wie überhaupt auf jede Art von Illusionismus verzichtet wird.

Den Schlüsselwörtern in Lorcas Gedichten entsprechen in seinen Zeichnungen gewisse symbolische Elemente: Maske, Haus. Engel, Leuchter, Fisch, Auge und Pfeile — Pfeile, die in Richtungen weisen (wobei die linke Bildseite dem mütterlichen, die rechte dem väterlichen Prinzip zugeordnet ist). Am häufigsten sehen wir auf den dreizehn Blättern das Auge — ein Auge, „das nichts mit einem wachen Blick erfaßt, sondern innerorganisch das unterirdische Geflecht des Lebens schaut: vegetative Formen, Wurzeln, Nerven, Adern...".

Ein gutes Beispiel für die Thematik und Technik der Zeichnungen Lorcas ist das Blatt „Die abgehauenen Hände". Über sie sagt Gebser: „Was zeichnet diese abgeschnittenen Hände aus? Rein rational betrachtet, also allegorisch, sind sie Ausdruck der Untauglichkeit zu handeln: das durch die Hände getane Leben ist gestorben. In der mythischen Tradition aber sind solche Hände Symbol für einen Zustand außerhalb der Zeit, habe dieser die Form des Schlafes oder die Formlosigkeit des Todes. Wer sie zeichnet, „weiß", daß er bereits dem Acheron angehört, dessen Name ja nichts anderes bedeutet als „das Land, wo man keine Hände hat" oder „das Land, wo man die Zeit nicht zählt". Zudem ist die rechte(!) Hand auf eine bedeutsame Weise verstümmelt: sie hat nur vier Finger. Und die Qualität der Zahl „Neun" (hier die neun Finger beider Hände) war stets die seltsame Andeutung einer Erfüllung, und gleichzeitig — und insofern zeitlos — die Andeutung des Beginns eines neuen Zustandes." Und in einer Anmerkung wird auf die Beziehung der Zahl Neun zu dem Begriff „Neu" und dem Ursymbol „Ei" hingewiesen (im lateinischen novem — novum — ovum im Französischen neuf — neuf — oeuf).

Über das Leben Lorcas gibt Gebser nur wenige Daten: Federico Garcia Lorca wurde geboren 1899 in Fuentevaqueros (Provinz Granada). Erzogen von der Mutter, dem Großvater und einer alten Tante, wuchs er in einem matriarchalischen Milieu auf; das Verhältnis zum Vater war schlecht: der schlug den Sohn und zerriß jedes Buch, das er bei ihm fand. Studium in Granada und Madrid. Freundschaft mit dem Komponisten Manuel de Falla und Studienkameradschaft mit Salvador Dali. Nach einigen Gedichtbänden, die keine allzu große Beachtung fanden. kam im Jahre 1928 der große Erfolg durch den „Zigeunerromanzero" (Romancero gitano), der Lorca mit einem Schlage berühmt machte: „ganz Spanien, Arm und Reich, Rechts und Links, Grande und Bürger, jubelte ihm zu". Seine Dramen vermehrten seinen Ruhm. Im Sommer 1936 verließ er Madrid, um in seine Heimat Andalusien zurückzukehren, und wurde hier ein Opfer des spanischen Bürgerkrieges. Vor den Toren Granadas wurde er nachts von der Guarda civil erschossen. Und die Totenklage, die Lorca etwa ein Jahr vor seinem Tode für seinen Freund, den Stierkämpfer Ignacio Sánchez Mejias schrieb, ist ein Epitaph für den Dichter selbst geworden:

„Ich singe für immer deine Anmut, dein Antlitz.
Du herrliche Reife deines größeren Wissens.
Deine Neigung zum Tode, zum Hauch seiner Herbheit.
Die Trauer, die deine mutige Freude enthielt...
Ich singe deine Anmut mit Worten, die seufzen
und gedenke der Oliven im trauernden Wind."

K. W. Schreyer

Jupp Winter — Landschaft

DEUTSCHE KUNST UND DEUTSCHE KÜNSTLER IN PARIS

In den letzten Monaten fanden in Paris einige Ausstellungen statt, die verdienen, besonders vermerkt zu werden, da sie Frankreich erinnern, daß der deutsche Kulturkreis vom Mittelalter bis in die Gegenwart auf die schönen Künste einen Einfluß ausgeübt hat, der mitunter in Westeuropa stark unterschätzt wird.

Die von Professor Dr. Hanfstaengl und André Chamson vor eineinhalb Jahren vorbildlich organisierte Ausstellung der Münchener Pinakothek hat das Interesse des kunstbegeisterten Pariser Publikums für das Schaffen der alten deutschen Meister so nachhaltig geweckt, daß bereits am Eröffnungstage der prachtvollen Schau „Von den Kölner Meistern bis zu Albrecht Dürer" die Pariser in langen Schlangen vor jedem Werk warteten.

Max Ernst, bekanntlich aus der Gegend von Köln gebürtig, wo dieser damalige Student der Philosophie, bevor er sich 1922 in Paris den Surrealisten anschloß, einer der führenden Mitglieder der Dada-Gruppe war, zeigte nach fast zehnjährigem Aufenthalt in den USA in der Galerie Drouin Gemälde seiner letzten Schaffensperiode.

„Ich habe in Arizona (wo sich Ernst bekanntlich niedergelassen hat) Landschaften gefunden, wie ich sie seit vielen Jahren male, ohne daß es mir zuvor je in den Sinn gekommen wäre, sie könnten in Wirklichkeit existieren", erklärte Max Ernst. Jedenfalls beweist diese Ausstellung des großen Surrealisten, daß der Aufenthalt in den Vereinigten Staaten ihn sehr angeregt und seine Kunst bereichert hat. Doch ist für den Kenner gleichfalls spürbar, daß Ernsts Gemälde trotz aller starken Einflüsse Frankreichs und Amerikas auch heute noch die Herkunft ihres Schöpfers aus dem Lande nicht verleugnen, in welchem die Kunst und der Geist Grünewalds bis in die Gegenwart lebendig geblieben sind.

Hans Reichel, aus Würzburg stammend, zunächst Schriftsteller in München, wo ihn Hans Hoffmann für die Malerei interessierte, war durch eine langjährige Freundschaft Kandinsky und besonders Klee verbunden. Als er 1928 nach Paris ging, übermittelte er die künstlerische Botschaft Klees bereits lange, bevor dieser noch in Frankreich sich durchgesetzt hatte. Seit damals hat die Galerie Jean Bucher, stets am Avantgardismus in der Kunst interessiert, (sie hat auch kürzlich die erste Nachkriegsausstellung von Willi Baumeister veranstaltet), alljährlich einmal ihre Säle diesem deutschen Maler geöffnet, der nun schon lange in Paris als bedeutender Meister des kleinen Formats anerkannt ist. Dies war der Grund, daß jüngst auch die Galerie La Hune, ein Mittelpunkt des künstlerischen und literarischen Lebens im Quartier Saint Germain-des-Prés, Reichel eine sehr stark besuchte Ausstellung widmete. Obgleich Reichel den Einfluß Klees nicht verleugnet, behaupten sich seine poetischen, feinsinnigen und von einer vollendeten Technik zeugenden Schöpfungen als selbständiges Werk neben dem Klees, dessen Lehren in den letzten Jahren von zahlreichen jüngeren Malern der Ecole de Paris immer mehr genutzt werden.

Im Schloßmuseum von Cagnes-sur Mer bei Nizza, das als künstlerisches Zentrum Südfrankreichs eine wachsende Anziehungskraft ausübt, fand eine Ausstellung von Gemälden, Holzschnitten und Zeichnungen des aus dem Rheinland über Italien in Frankreich eingewanderten Malers **Jupp Winter** statt. Die Holzschnitte Winters und seine Gemälde von betont metaphysischem Charakter lassen bei allem in Frankreich Erlernten den deutschen Ursprung dieses jungen Künstlers erkennen. Er ist übrigens in den letzten Jahren beträchtlich gereift und hat technisch große Fortschritte gemacht.

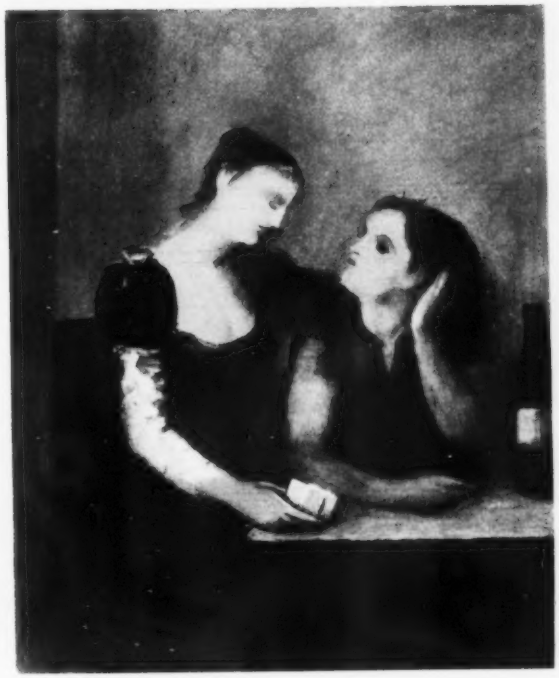
Ein Höhepunkt der Ausstellungen im Cagnoiser Schloßmuseum war die **Georg Merkels**, ehemals eines der prominenten Mitglieder des Hagenbunds in Wien, und seit 1938 in Frankreich ansässig. Durch Studien in der Jugend und später in Frankreich verbrachte Jahre ist Georg Merkel von jeher der französischen Kunst nahe gewesen. Doch zeichnet seine Schöpfungen neben der Sensualität der vorkubistischen Epochen französischer Malerei jene Tiefgründigkeit aus, die auf eine Erziehung und Entwicklung in der Weltanschauung und im Geistesleben des deutschen Kulturkreises und nicht zuletzt des alten Österreichs hinweist. Merkel steht nun auf der Höhe seines künstlerischen Schaffens.

Recht interessant war die Ausstellung der bekannten chilenischen surrealistisch beeinflußten Bildhauerin **Marie-Therese Pinto**, auf deren Schaffen in Frankreich und Latein-Amerika die in früher Jugend in Deutschland verbrachten Jahre einen unleugbaren Zauber ausüben. Ihre Plastik „Die Sirene", von der Pariser Kunstkritik besonders gewürdigt, könnte durch Erinnerungen ihrer Schöpferin an die deutsche Sagenwelt angeregt worden sein. *Alexandre Alexandre*

Max Ernst, Euklid

Marie-Thérèse Pinto, Sirene

Hans Reichel, Komposition



Georg Merkel, Kartenlegerin

Minarett der Moschee des Sultans von Marokko in Marrakesch

GISELA BONN

EWIGE ARABESKE

Vor dem Sommerpalst des Sultans hockte Hamdullah Abbasi, der große Schüler des Hofschreibers. Mit orientalischer Gelassenheit schrieb er in zartem „Maghribi" auf pergamentfarbene Blätter. In gleichmäßigem Rhythmus tauchte seine Feder — ein gespitztes Rohr — in das runde, hohe Tintenfaß aus bunter Fayence. Von rechts nach links zog er die arabischen Lettern. Die Tinte war blau, aus zerriebenem Lapislazuli hergestellt. Hamdullah führte das Rohr so geschickt und graziös, daß es fast aussah, als vollbringe er etwas Akrobatisches. Einzelne Buchstaben schwangen in Kurven aus, welche die nächste Zeile berührten. So entstand eine Verkettung, die ein ganz geschlossenes Schriftbild ergab. Es blieb nur wenig Zwischenraum. Dieses sei der typisch westliche Schriftzug, erklärte mir Hamdullah auf meine Frage lächelnd, nur in Spanien und Nordafrika gebräuchlich, das sogenannte „Maghribi", eine der vielen Spielarten arabischer Schriftkunst. Dieser Duktus verstehe es, die steife Grundform und eckige Brechungen mit betonten Rundungen zu vereinen. Blatt um Blatt hatte Hamdullah vor der Arbeit mit einem Kristall geglättet. Die Linien, auf denen er schrieb, waren durch das Einpressen eines Seidenfadens entstanden. Der Kalligraph schrieb aber — wie fast alle großen und kleinen Schreibkünstler des Orients — nur den laufenden Text. Er ließ Raum frei für die Ausmalung durch den „Illuminator" und den Vergolder. Allerdings lag es in seiner Macht, die Stellen für die Ornamente zu bestimmen.

Die Schreibkunst sei die vornehmste aller Künste der muselmanischen Welt, versicherte mir der Schüler des Hofschreibers seiner Scherifischen Majestät, selbst Sultane haben sich in ihr geübt, und es sei für viele mohammedanischen Fürsten eine hohe Ehre gewesen, als Meister der Schönschrift zu gelten. Die Schriftkünstler seien zu allen Zeiten sehr geachtet gewesen, und nicht selten wäre einer von ihnen Minister geworden.

Die Bedeutung der Schrift im islamitischen Reich hat ihren Grund in der zentralen Stellung des Korans. Das heilige Buch ist der Mittelpunkt des Glaubens und des Tuns. Das ganze Leben des Muselmanen wird auf ihn bezogen, und es war von entscheidender Wichtigkeit, daß bei der Eroberung der verschiedenen Länder durch den Islam der Koran in seiner Ursprache gelehrt wurde. Damit bekam auch die arabische Schrift ihre zentrale Funktion im Kulturleben dieser vom Islam erfüllten Menschen. Durch Sprache und Schrift entstehen die großen Bindungen in der mohammedanischen Welt. Das Wort aus dem Koran begleitet den Alltag des frommen Muselmanen, Schrift und Wort sind gleichermaßen in seiner Mitte. So ist es zu verstehen, daß die künstlerische Gestaltungskraft des Mohammedaners sich stark dem Geschriebenen zuwendet. Im Anfang steht also die Ausschmückung der Schrift. Leerräume, die etwa über waagerechten Buchstaben entstehen, werden mit Ornamenten ausgefüllt, die im Laufe der Jahrhunderte zu immer phantasievolleren Gebilden werden. Und die arabeskengeschmückten Texte — Koransprüche und Anrufungen werden zum Mittelpunkt aller arabischen Bauten. An Wänden, Decken und Brunnen, fast überall ist der Kern des Schmuckes ein Satz, ein Vers, eine Schrift. Aus der Gabelblattranke erwächst die typisch islamische Zierform, die naturferne Arabeske, die sich um die Buchstaben schlingt. Tausend Spielarten dieser ersten Form entstehen. Hamdullah zeigte mir auf einem kleinen Koranblatt und einer wichtigen Staatsurkunde die verschiedenen Arten: Rosetten, Sonnen, Sterne, Kreise, stilisierte Blätter und Blumen, ineinandergezogene Wellen, Ranken und Bogen. Die Farben waren das Blau des Lapislazuli und ein Rot aus Zinnober, der in Granatapfelsaft aufgelöst wird. „Das Gold", flüsterte der Meister so leise, als verrate er mir ein kostbares Geheimnis, „gewinnt man

Palast des Sultans von Marokko in Marrakesch

aus Goldpulver mit Zitronensaft, Safran, Wasser und Gummiarabikum vermischt. Den Glanz polieren wir mit Elfenbein darauf." Liebevoll glitt seine feingeäderte, schmale Hand über die fertigen Blätter, so, als versuche er ein Saitenspiel. Die Strahlen der steigenden, afrikanischen Sonne fielen schimmernd auf die Arabesken von Künstlerhand.

„Drinnen", sagte Hamdullah, „wirst du alles ins Große gesteigert wiederfinden." Seine Hand wies über die weiße Mauer. Und so war es. Lange blieb ich im Sommerpalast des Sultans in Marrakesch. Dieses Schloß, „La Bahia" genannt, ist eines der schönsten Denkmale islamitischer Baukunst. Aufmerksam betrachtete ich die Innenhöfe, Brunnen und Bogengänge, die Räume, Türen und Fenster, Teppiche und Wandbehänge, die — arabeskenumflutet — zu einer wirklichen Symphonie der Ornamente geworden sind. Immer wieder wurde mein Auge angezogen von den arabischen Inschriften, die eingebettet in reiche Rankenverzierungen an Decken und Wänden und an den Bogeneingängen der Nischen zu sehen waren. Hätte ich sie ohne die Begegnung mit Hamdullah Abbasi überhaupt bemerkt? So aber wurden sie zu Stationen des Blicks: „Allah ist groß, und Mohammed ist sein Prophet!" — „Es gibt keinen Gott außer ihm" — „Segen seinem Besitzer" — „Niemand aber entrinnt, denn der, der zu Gott mit einem unversehrten Herzen kommt" — „Und die, die um unseretwillen kämpfen, die wollen wir wahrlich unsere Wege führen" — „O Gott, laß meine Füße allezeit mit den Füßen deiner rechtschaffenen Diener auf der geraden Straße gehen."

Vergangenheit und Gegenwart fließen in der islamitischen Welt ineinander. Alle Begrenzungen verlieren sich. Es gibt keine Zeit, es gibt nur eine Dauer. In dieser Dauer wiederholt sich das Leben nach dem Gesetz, das schon im Anfang war. Es beginnt und endet in Gott. Wer ihn, den Alleinigen, den Herrscher aller Gläubigen und Sein Wort zum Mittelpunkt des eigenen Lebens macht, der wird den Garten Eden erreichen. Alle Lebensalter, alle Ereignisse und Wandlungen sind nur Stufen zu Allah.

Aus dieser ruhigen Gewißheit und der völligen Abkehr vom sinnlichen Leben wächst die arabische Kunst. Sie ist bestimmt durch die Worte: „Du sollst dir kein Bild machen", und streng hält sie sich an die Gebote des Korans, welcher die Darstellung von Menschen und Tieren verbietet. Durch dieses Gesetz war der Weg der islamitischen Kunst von jeher vorgezeichnet, durch die Verneinung des Abbildes. Aus ihr entstand jene Formsprache, die abstrakt, ja geometrisch ist, und an der es scheinbar nichts mehr zu deuten gibt. Ich erkannte in Afrika, daß sie aus der höchsten Weisheit gespeist wird, aus der feierlichen Abgeklärtheit, die den arabischen Künstler mit schöner Sicherheit sagen läßt: „Ich bin gesegnet — ich künde." Gelassen verbirgt der Muselmane sein Innerstes hinter der arabesken Form, in der er die Leidenschaft und Sinnenfreude seiner Rasse verleugnet. Niemals wird der fromme Mohammedaner also das Geschehende in seiner Kunst darstellen. Dem Gesetz, das kein Abbild will, gesellen sich uralte Vorstellungen magischen Ursprungs zu: so glaubt der Araber, daß er bei der Darstellung seines Gesichtes das Augenlicht verlieren müsse. Zum Befehle des Propheten tritt also die Angst vor irgendeinem Zauber. Der Kluge und Fromme meidet ihn. Wo der abendländische Mensch schreit: „Ich lasse dich nicht — du segnest mich denn", und immer wieder nach einer Form sucht, das Geschaute, Erlebte und Durchdachte auszudrücken, wo seine Kunst die Spiegelung eines Ringens mit dem Lebendigen ist, erreicht die ornamentale Kunst des Muselmanen längst eine Vollendung, die nichts mehr verrät vom Kampfe mit dem Dämon oder von irgendeiner ziellosen Sehnsucht. Sie erschöpft sich in der Arabeske, die man wohl mit Recht als den ersten hochentwickelten Ausdruck gegenstandsloser abstrakter Kunst bezeichnen darf. An die Stelle des Abbildes tritt das Sinnbild, an die Stelle der Wirklichkeit das magische Zeichen. Dabei haben wir nicht übersehen, daß im Ornament auch gewisse Anklänge an die Natur mitschwingen — aber die Darstellung von ineinandergeschlungenen Pflanzen, Blätter und Blumen ist stark von der Wirklichkeit abstrahiert und erreicht jene Körperlosigkeit, welche die Dinge in Musik und Rhythmus auflöst. Abstraktion ist die Projizierung des Einfalls in eine Ebene, in der er — aus der Bindung an das Gegenwärtige gelöst — überzeitliche Bedeutung erhält. Nur auf dieser Ebene beginnt das Künden, die Kunst. Durch Abstraktion unterscheidet sich der Maler vom Fotografen, der Künstler vom Techniker, Kunst vom Kunstgewerbe. Abstraktion ist der wahre künstlerische Impuls im Schaffenden, der Impuls, der an die Unendlichkeit reicht, das heißt, die Dinge aus dem Endlichen heraushebt. Abstraktion ist der ursprüngliche Antrieb im Künstler, schon deutlich zu erkennen an den Höhlenzeichnungen vorgeschichtlicher Maler, an den geometrischen Bildern der Antike, an den magisch-symbolischen Wandmalereien romanischer Kirchen. Und abstrakte Kunst ist auch die Kunst der Muselmanen. Abstraktion ihre Arabeske. Wo das Abendland gewissermaßen leere Räume läßt, um sie dem Spiel der Phantasie, dem Weg nach innen frei zu geben, füllt der arabische Künstler seinen Raum bis ins letzte. Und er tut es nach den Gesetzen der Jahrhunderte, welchen er ebenso wie seine Ornamente unterworfen ist.

Die arabeske Kunst wird nie „alt". Keiner wird sie je „unmodern" nennen können, da es ihr stets gelingt, sich dem Rhythmus der Zeit gerade durch ihre Überzeitlichkeit anzupassen. Immer wieder erscheinen die gleichen Motive, an den Minaretts der Moscheen, an den Toren der Sultanspaläste, auf den Grabsteinen der Heiligen, an den vergitterten Fenstern der Haremsdamen, auf den Teppichen, den kupfernen Gefäßen und Schalen, an den silbernen Armreifen und den goldenen Halsgeschmeiden — in diesem Rhythmus ist die bildende Kunst der arabischen Musik verwandt. Millionenfach wiederholen sich, aus Stein gehauen, in Holz geschnitzt, als bunte Mosaiken zusammengesetzt, in Teppiche gewebt oder auf Kissen gestickt, die vielzackigen Sterne, die dreiteiligen Blätter, Ranken, Rosetten und Sonnen, in Ornamente gehüllte Anrufungen und Inschriften und die zu Arabesken gewordenen Koransprüche. Eine endlose Folge. Und dieses erkennt der Beschauer: obwohl sie auf den elementaren Formen — Kreis, Linie, Punkt — ruht, ist die Arabeske doch weit davon entfernt, etwa primitiv zu sein. Sie ist vielmehr von der Klarheit und Einfachheit jeder echten Aussage.

Welchem Quell nun entsprang einst diese Kunst, die wie keine andere die Zeichen des Fertigen und Vollendeten trägt, und deren feierliche Entrücktheit jeden Beschauer verzaubert? Was dient zu ihrer Erkenntnis? Wie erschließen wir uns den Weg zu ihr? Wer sagt uns, daß die Arabeske Kunst und nicht Kunstgewerbe ist? Es gibt vielleicht keine unmittelbare Antwort. Machen wir den Umweg über die Musik, und wir werden uns den Quellen und den geheimnisvollen Strömen nähern. So wie in den Schwingungszahlen der Töne und dem Verhältnis der Schwingungszahlen zueinander sich kristallklar ein harmonisch Gebautes zeigt — das gleichermaßen eine Spiegelung des gesamten Weltbaus darstellt —, so verhält es sich mit den Arabesken, jenen schönen Folgen vielgestaltiger Ornamente, deren magischer Zusammenhang der Beziehung zwischen Tonika und Dominante gleicht. Das innere Ohr hört gewissermaßen diese ornamentalen und arabesken Harmonien. Linien, Farben und Formen werden zu Tönen, die in höchster Vollendung zusammenklingen. Die arabesken Folgen sind wie tonische Akkorde und haben ihre Wirkung in einer vollkommenen Harmonie. Formen wie Farben. Die Farben haben in ihrer großen Stille nur eine komplementäre Bedeutung. Das Türkis und das Sandbraun der Kutubia in Marrakesch sind wie der abendliche Himmel und die heiße Erde Afrikas. Gelb, Blau und Grün der Mosaiken, Orange und Rot, Weiß und Schwarz der Teppiche gehören der Natur. Die Abkehr von der Nachbildung — Abkehr von der Darstellung der Menschen und der Gegenstände der Außenwelt, die in dem Dogma: „Du sollst dir kein Bild machen" ihre unlösliche Bindung besitzt, hat bis an die beglückenden Grenzen der Entmaterialisierung geführt, hinter denen allein es der bildenden Kunst erlaubt wäre, endlich befreit zu tönen, zu gestalten in einem Rhythmus, der eigentlich schon der Musik gleich wäre. Damit hätte die bildende Kunst die Unendlichkeit erreicht, die vorher nur die Musik kannte.

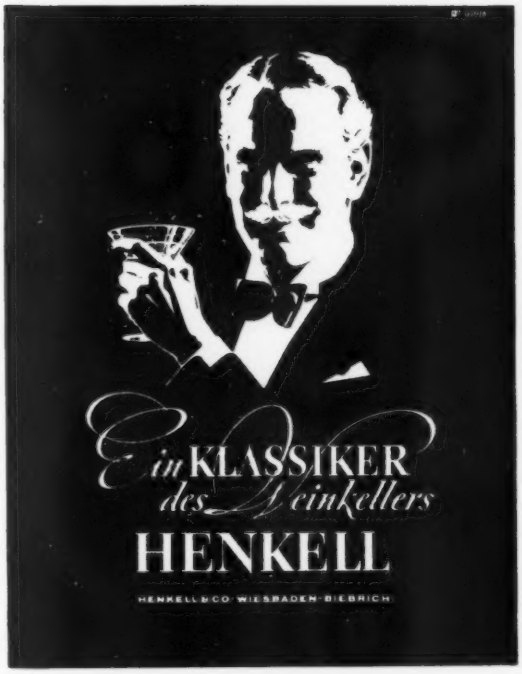
Guido von Kaschnitz-Weinberg

zu seinem sechzigsten Geburtstag

Der Freiherr Guido von Kaschnitz-Weinberg ist unter uns eine besondere Figur. Nicht etwa deshalb, weil er ein Freiherr ist, was ja ein und der andere unter uns auch war oder noch ist, sondern weil er, der in München die schweren Jahre nach dem ersten Weltkrieg als Schriftsteller und Verleger durchgekämpft, nachher am Wiederaufbau des deutschen archäologischen Instituts in Rom unter Walter Amelung mitgearbeitet hat, dann Professor in Königsberg war und heute in Frankfurt am Main wirkt, weil dieser deutsche Mensch ein reiner Österreicher aus Wien ist und dies sein ganzes Leben lang bleiben wird. Denn aristokratischer Kavalier und zeitweilig in einem Loch in Positano hausender Bohèmien, tiefgründiger, spekulativer wissenschaftlicher Geist, der unaufhörlich wahre Hekatomben von Büchern verschlingt, und dabei der fröhlichste Zechkamerad, heimlicher Melancholiker mit tiefsitzenden schwarzen Augen in dem knochigen Gesicht und Humorist mit dem fröhlichen Lachen auf seinem breiten Munde, ernst und unnachgiebig in den grundsätzlichen Entscheidungen des Lebens und lässig weich im Kleinen. Klassiker und zugleich erfahren nicht nur, sondern mitschwingend in den jüngsten Erregtheiten unserer Literatur bis zu Kasak und Kafka. Grunddeutsch und halbslawisch, sehr vornehm und zugleich so gütig liebenswürdig, daß er keinen persönlichen Feind hat und nie haben wird, das alles kann man nur sein, wenn man ein Österreicher aus Wien ist. Ich müßte, um seine wissenschaftliche Persönlichkeit zu umreißen, mehr Raum haben, als dieses Heft gewähren kann. Genug zu sagen, daß in dieser glorreichen Wiener Schule der Kunstgeschichte, aus der er stammt, Alois Riegl den größten Einfluß auf ihn ausgeübt hat. Riegls umwälzende Theorie und ihre Bedeutung müssen hier als bekannt vorausgesetzt werden. Guido von Kaschnitz hat sie nicht bloß aufgenommen, sondern selbständig weiterentwickelt. Da er aber einem geschichtlichen Gesetz zufolge vergangene Kunst aus dem Erleben der eigenen zeitgenössischen, in diesem Fall der expressionistischen, deutete, so gelangen ihm Einbrüche in das bisherige verhärtete System der Antiken Kunst an zwei Stellen: Er lehrte das „Italische" als von der klassisch griechischen Form, die es doch nachbildet, prinzipiell verschieden, neu verstehen und fand ebenso eine völlig neue Deutung für die scheinbare Dekadenz der Römischen Kunst vom dritten Jahrhundert n. Chr. ab. Doch sind das nur Prolegomena. Seit Jahren arbeitet er an einer Strukturlehre der Kunst von ihren allerersten Anfängen im Aurignacien ab, und häuft wahre Berge von immer neu überarbeiteten Manuskripten an. Proben dieser Strukturlehre, die hier nicht dargestellt werden kann, hat er in den schon berühmt gewordenen Aufsätzen: „Über den Begriff des mittelmeerischen in der vorchristlichen Kunst" im Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft XIII und in „Bemerkungen zur Struktur der ägyptischen Plastik" im zweiten Band der kunstwissenschaftlichen Forschungen, Frankfurter Verlagsanstalt, gegeben.

Daß der von vielen geliebte und verehrte Freund im neuen Jahrzehnt, dem der Reife, sein großes Werk vollende und uns damit bereichere, das ist unser Geburtstagsglückwunsch. *Ludwig Curtis*

Auf der Agäis-Insel Samothrake haben amerikanische Archäologen unter Leitung von Karl Lehmann die rechte Hand und einzelne Finger der berühmten Siegesstatue der Nike von Samothrake gefunden, die im Jahre 1863 ausgegraben wurde und sich im Pariser Louvre befindet. Die gefundene Hand ist 13 cm lang und offen, so daß die verschiedentlich geäußerte Theorie, nach der die Statue eine Trompete oder eine Krone in der Hand gehalten hat, nicht zutreffen dürfte.



G. Marcks, Zeichnung

Gerhard Marcks . Vierundzwanzig Zeichnungen

Originalgetreue Lichtdruck-Wiedergaben mit einer Einführung von Wolfgang Schöne, 30 x 43,5 cm, Scherpe Verlag Krefeld, Halbleinen DM 29.50.

Der Tafelband ist eine überraschende Begegnung mit Gerhard Marcks. Der Bildhauer stellt sich als Zeichner vor und weist uns — da er diese 24 Blätter aus den letzten zwei Jahrzehnten seines Schaffens selbst auswählte — auf jenen Punkt seiner eigenen Entwicklung hin, der ihm selbst der Aufmerksamkeit wert erscheint. Wir verfolgen sein Bemühen um die Metamorphose von Naturformen individueller Art auf allgemeine, ganzheitliche Formen hin. Die Volumen und Raum andeutenden Zeichnungen auf den frühesten Blättern wandeln sich zu strengen, querschnittartigen Abrissen der menschlichen Figur. Solche querschnitthafte Bezogenheit, vermerkt Schöne in seiner Einführung, setzt den vollrunden, plastischen Körper voraus. Sie ist das Merkmal einer ausgereiften Bildhauerzeichnung. Darüber hinaus: Die Blätter sind weit mehr als Skizzen. Der nachtwandlerisch sichere Strich, mit dem Marcks die Konturen des Körpers einfängt, ist voll eigenen und sensiblen Lebens. Marcks' Zeichnungen sind ebensosehr entschieden, wie sich selbst entscheidend. Eine solche Zeichnung steht im Weiß des Blattes als eine Möglichkeit von vielen. Aber alle diese Möglichkeiten in sich tragend, ist sie die Möglichkeit. Sie füllt das ganze Blatt, wenn auch nicht wörtlich. In den sichtbaren und kontrollierbaren Spannungen der Körperkonturen leben auch die unsichtbaren, mit denen die unbeschriebene Fläche antwortet, klingen auch die unsichtbaren Spannungen des Raumes an. — Die schlechthin nicht zu übertreffenden Wiedergaben der Zeichnungen haben die Frische und Unberührtheit der Originale. Von bester Qualität die typographische Gestaltung. Gerhard Schöne hat eine Einführung geschrieben, die den meisterlichen Blättern adäquat ist. Was er über moderne Plastik sagt, gehört zum Besten, was wir über dieses Thema besitzen. Diesen Bildband anzuzeigen ist eine ganze Freude. UC.

Kalender für das Jahr 1951

Neue Kalender durchzublättern, ist ungemein beruhigend. Man hat die Freude eines jeden Tags schon vorher in der Hand und kann, was Mißvergnügen macht, einfach beiseitelegen. Manche Menschen sind allerdings bescheidener und sehen nur zu, ob ihnen der Verleger ein besonders schönes Geburtstags-Kalenderblatt zugedacht hat. Die ganz Bescheidenen lassen sich einen Jahrweiser schenken und halten sich an die Regeln des Adventskalenders: kein Türchen vor dem rechten Tag. Der Kalender-Rezensent ist zu bedauern: er mußte alle Blätter wenden.

Der Kalender „Zeit und Ewigkeit" (Middelhauve, Opladen, DM 2.25) erscheint dieses Mal mit dem Untertitel „mit Humor betrachtet". Zu Zeichnungen von Gulbransson gesellen sich nicht allzu bekannte Prosa und Verse von Busch, Kästner, Morgenstern, Ringelnatz u. a., die fast durchweg gut gewählt sind. Leider hat man an den Zeichnungen Gulbranssons nicht das Vergnügen, das man erwarten möchte. Hier erscheint der Humor, wenn überhaupt auffindbar, doch etwas zu dünn.

Vom Bodensee bis zum Main dürfen wir mit dem „Badischen Bildkalender" (Badenia, Karlsruhe, DM 3.80) durchs Jahr reisen. 54 Blätter zeigen die Schönheiten in Natur und Kunst der alten badischen Heimat. Der neuen hat man augenscheinlich nicht recht getraut. Der „Bergsteiger-Kalender" (Bruckmann, München, DM 4.50) hat gottlob nicht jede zwei Wochen einen andern „Menschen am Seil". Man hatte die glückliche Idee, das Bergsteigen einmal in einem weiteren Sinn zu verstehen. Das Resultat ist der wohl schönste Bildkalender für 1951. Heinz Müller-Brunke hat in 36 meisterhaften

Aufnahmen die deutsche Bergwelt eingefangen, immer überraschend und immer wesentlich. Walter Pause steuert auf 12 Texttafeln ein kleines Loblied auf das Bergsteigen bei.

Von gleicher Geschlossenheit, die man nicht nur bei Bildkalendern oft vermißt, ist „Der silberne Kalender" (Woldemar Klein, DM 3.80). Auf zwölf farbigen Abbildungen in Postkartengröße und ebenso vielen einfarbigen Blättern leuchtet der „Zauber ferner Welten" auf. Die abgebildeten Kunstwerke sind mit großer Kennerschaft ausgewählt. Der unbefangene Genießer wird das Erlesene zu schätzen wissen. Wenn man gerne reist, und es der Sinn des Reisens ist, fernen Welten nah zu sein, sollte man diesen kleinen Kunstkalender zu seinem Begleiter machen.

An der bewährten Methode, wöchentlich wechselnde Bildwiedergaben mit mehr oder weniger naheliegenden Kommentaren zu versehen, halten zwei andere Kunstkalender fest. Beide bringen — unter möglichster Berücksichtigung von weniger Bekanntem — Werke europäischer Kunst von der Antike bis zur Gegenwart nahe. — Der „Bruckmann-Kunstkalender" (DM 6.50) hat den Vorzug, daß aller Begleittext auf die Rückseite der Wochenblätter gebracht ist. Das erlaubt den Abdruck von zeitgenössischen literarischen Zeugnissen, lyrischen Parallelen und längeren Betrachtungen über das umseitig Abgebildete. Der Herausgeber hat diese Möglichkeiten mit Geschick genutzt. — „Pipers Kunstkalender" (DM 4.80) beschränkt sich auf einen kürzeren Text, Vers oder Prosa, auf der Bildseite, der zumeist die thematische Aussage des jeweiligen Werkes verdeutlichen soll. Mit dem Ziel, den kunstliebenden Laien zum Entdecker werden zu lassen, sind beide Kalender gleich vorzüglich in der Bildauswahl und der graphischen Gestaltung.

Von den großformatigen Kunstkalendern ist der „Hatje-Kunstkalender" (DM 4.80) eine Enttäuschung. Die 20 einfarbigen Drucke genügen thematisch nicht immer den Anforderungen, die man an ein Kalenderblatt stellen muß. Daß einer der drei Farbdrucke wieder (endlich wieder!) einmal Holbeins „Kaufmann Gisze" sein muß, ist wohl eine Unterschätzung des Käufers.

Der „Kunstwerk-Kalender" (Woldemar Klein Verlag, Baden-Baden, DM 6.—) mit seinen 12 großformatigen Farbwiedergaben impressionistischer und moderner Gemälde ist eine sehr schöne Kunstmappe für die Zimmerwand, die nur nebenbei die Funktion erfüllt, unseren Zeitsinn zu orientieren. Die ausgewählten Bilder haben die Frische eines neuen Tags. Und da ihre Themen gänzlich unproblematisch sind, mag auch der, der der modernen Malerei bisher in den eigenen vier Wänden nicht begegnen wollte, sich wenigstens versuchsweise — auf ein Jahr — bekehren lassen. Die Farbdrucke nach Matisse, Monet, Gauguin, Degas, Picasso, Nolde u. a. sind trefflich gelungen.

Von gleicher Qualität der farblichen Wiedergabe ist der „Minnesänger-Kalender" (Woldemar Klein, DM 4.80). 22 Bildseiten der Manessischen Handschrift sind auf das Jahr verteilt, begleitet von den frohen und galanten, den betrübten und nachdenklichen Versen der höfischen Sänger. Und für die, deren Herz noch jung ist, sei noch angemerkt, wenn man den Kalender nicht verschenken will, kann man ihn verschreiben. UC.

Moderne Deutsche Kunst in New York gezeigt. Im Rahmen einer Ausstellung „Malerei und Bildhauerei des 20. Jahrhunderts", die gegenwärtig im Museum der modernen Künste in New York gezeigt wird, ist neben Werken namhafter europäischer und amerikanischer Künstler eine ausgezeichnete Auswahl deutscher Kunstwerke zu sehen. Besondere Aufmerksamkeit fanden bisher die Werke des deutschen Expressionisten Max Beckmann. Neben Ölbildern von Hofer, Kirchner und Dix wurden Aquarelle von Nolde, Grosz, Dix, Heckel und Schmidt-Rottluff gezeigt.

Italienische Kunst der Gegenwart wird in Westdeutschland Ende dieses Jahres in einer großen Ausstellung gezeigt, die über München nach Mannheim wandern soll.

Zu dem in Heft 5 abgebildeten Foto von Kubin vor dem Zeichentisch, wie er eine Kröte zeichnet (siehe Seite 45) geht uns vom Verlag Hans Carl, Nürnberg, der Text eines Briefes von A. Kubin zum 70. Geburtstag von Alexander von Bernus zu. Diese Textstelle, die sicher die Freunde Kubins und die Bibliophilen unter unseren Lesern interessieren wird, lautet wie folgt: „Jedenfalls aber stifte ich Bernus — einer meiner frühesten Freunde — die beiliegende Zeichnung ‚Geisteiner Kröte', die ihn an unsere einstigen Sumpf- und Aquarienerlebnisse erinnern wird um die Jahrhundertwende in München — er machte in jener Zeit einmal ein Gedicht: ‚Her zu mir' zu einem Moorbild von mir. Ich halte dieses Blatt für gut und hatte es in der Hand, als die amerikanische Wochenschau mich hier in Zwickledt kinematographierte."

(Aus einem Brief von A. Kubin an Dr. F. Schmitt, Verlag Hans Carl, Nürnberg, vom 26. 1. 1950)

Ströher-Preis für Kunst der Gegenwart. Den Darmstädter Ströher-Preis für gegenstandslose Malerei in Höhe von 1000.— D-Mark erhielt der Münchner Maler Gerhard Fietz, der jetzt in Stuttgart lebt. Weitere Preisträger in dem Wettbewerb, an dem nur aufgeforderte Künstler teilgenommen haben, sind: Hann Trier, Fritz Winter, Erich Fuchs, W. Faßbänder und Max Ackermann. Von dem Veranstalter Karl Ströher ist geplant, den diesjährigen Wettbewerb unter 25 gegenständlichen Malern auszuschreiben, um eine möglichst breite Auslese guter zeitgenössischer Malerei in Deutschland zu gewinnen.

Leipziger Verein Barmenia. Diesem Heft liegt ein Prospekt des Leipziger Verein Barmenia, Krankenversicherung, Hauptverwaltung Wuppertal, bei.

„Europäisches Forum" 1950 in Alpbach/Tirol. Seit dem Jahre 1945 versammeln sich im alten, wunderbaren Dorfe Alpbach, hoch in den Tiroler Bergen, Wissenschaftler aller Länder mit einer internationalen, ausgewählten Studentenschaft, um Grundfragen heutiger Erkenntnis zu erörtern. Diesmal hieß das durchlaufende Thema „Natur und Geschichte". Wieder gab es Vorträge mit Diskussionen vor dem Plenum, die im großen Saale des Landgasthofes abgehalten wurden. Daneben „Arbeitskreise", für die je ein Universitätslehrer seine Studenten, möglichst unter einem Baum auf einer Bergwiese, versammelte. Bekannte Philosophen wie Gadamer (Heidelberg), Loewith (New York), Moser (Innsbruck), Physiker wie Schrödinger (Dublin) und March (Innsbruck), Ethnologen wie Koppers und Haekel (Wien), Historiker (Brunner, Wien), Biologen wie Marinelli und Gicklhorn, Juristen wie Fehr (Bern) und Mitteis (München), Soziologen (Geiger, Aarhus), Nationalökonomen wie Weipert und Salin, aber auch bekannte Theologen waren erschienen. Gemeinsamer Kern der Tagung lag in dem Problem, wie weit sich die Naturwissenschaften einer Geschichte ihrer Phänomene nunmehr hingeben müssen, und wie weit umgekehrt die Geistesgeschichte der Menschheit übergeschichtliche, gleichsam systematisch zu erfassende Befunde sichern könne. Hierbei wurden zwei Grundvorstellungen vom „Geschichtlichen" heftig diskutiert. Die Physiker und Naturwissenschaftler legten mit Recht Wert darauf, daß vieles von den Unterschieden zwischen Natur- und Geisteswissenschaft, wie sie Dilthey Windelband oder Rickert einst konstatiert hatten, wieder abzubauen sei. Schwieriger war die reichlich metaphysische Frage nach dem „Sinn der Geschichte", wobei Löwith in seinem Vortrag darlegte, daß weder der Ferne Osten noch die klassische Antike eine solche Sinn-Frage gestellt hätten. Für beide sei der Mensch in den Rhythmus des Weltlaufs, in welchem sich wenig Neues ereigne, eingebettet gewesen, obgleich ein Taoist sich in diesem Zustand beinah auflösen wollte, während ein Grieche sich gegen die Mächte des Schicksals zu behaupten suchte. Erst in der jüdisch-christlichen Religion erscheine dann die zielbewußte Entwicklung auf ein „ewiges Heil", die Eschatologie. Säkularisiert walte sie weiter bis Hegel, ja sogar bei Marx.

In unserer Zeitschrift interessieren aber wohl nur künstlerische Fragen, die ursprünglich bei diesen Sommertagungen der Wissenschaft gar nicht vorgesehen waren, obgleich doch auch in der Universalgeschichte der Kunst die meisten methodischen Probleme wiederkehren. Seit wenigen Jahren erst war es jüngeren Organisatoren der Alpbacher Hochschulwochen gelungen, die Künste einzubeziehen, als entscheidendes Gegengewicht gegen bloß intellektuelle Klärungen. Gehen die Künste doch viel direkter aufs Ganze des Menschen. Der Titel „Europäisches Forum" war eigentlich zu eng, denn es ging um die manchmal noch umstrittenen, im ganzen aber bindenden Grundideen der gesamten heutigen Menschheit, genau so, wie es sich in den Künsten um die neueren, heute in allen Ländern der Welt anzutreffenden Ausdrucksformen handelte. Redlich (Cambridge) entwickelte die soziologischen Zusammenhänge für die neuere Musik, und Franz Roh (München) erörterte in seinem Arbeitskreis die Grundfragen heutiger bildender Kunst. An Hand einer internationalen kleinen Kunstausstellung, die er mit der Galerie Gurlitt (Linz) zusammengebracht hatte, ließ er Referate und Besprechungen über den „Streit um die moderne Kunst in Wissenschaft und Leben" laufen. Es sollte möglichst objektiv das pro et contra untersucht werden, zusammenhängend mit den kulturphilosophischen und menschlichen Fragen. Hierbei war zu klären, wo die durchaus neuen Ziele der Künste des 20. Jahrhunderts liegen und wie weit gewisse Anklageschriften von Idealen früherer Zeiten aus urteilen. R. C. von Ripper aus New York, jetzt Dozent an der Wiener Kunstakademie, behandelte in kleinerer Gemeinschaft „Die Evolution von realistischer zu nicht realistischer Darstellung der Natur in der gegenwärtigen Malerei". Bisweilen wurden diese Arbeitskreise zusammengelegt oder mit den Erörterungen der Psychologen verbunden. Bei schlechtem Wetter war Gelegenheit, im Ausstellungssaal Übungen zu veranstalten, in denen die Teilnehmer ein neueres Kunstwerk zu beschreiben und auszudeuten hatten. Nach einiger Zeit erschien der Bildhauer Mataré (Düsseldorf) und stellte beinah seine gesamte erhaltene Graphik aus. An einem Abend war Gelegenheit, ihn vor seinen Werken zu befragen, soweit seine Arbeiten Studierenden oder Professsoren „ungelöste Rätsel" aufgaben. Denn noch manchmal stieß man auch bei intelligenten Zuhörern auf Einstellungen des 19. Jahrhunderts. Erfreulich war, wie immer wieder junge Studenten der Kunstgeschichte aufklärend eingriffen, so daß man den Eindruck erhielt, daß die jüngste Generation der Kunsthistoriker die frühere Kluft gerade dieser Zunft zwischen alter und neuer Kunst innerlich überbrückt habe. Auch junge Musikhistoriker trugen zur Aufhellung bei, etwa wenn man die berühmte Frage berührte, wie weit immer die jeweils neuesten Ringe, welche die Künste gerade ansetzen, geschichtlich befehdet worden sind.

Vielleicht hätte man in kleinerem Kreise noch den in Alpbach lebenden Maler Werner Scholz, den dort ebenfalls hausenden Wiener Bildhauer Valenta und schließlich einen Laienmaler des Ortes besuchen sollen, um die Erörterungen ins dortige Milieu einzubetten. Wichtig war hier die grandiose Innsbrucker Ausstellung „Gotik in Tirol", die äußerst aktuelle Werke des späteren Mittelalters zeigt. Hier war erfüllt, was auch in heutiger Kunst entscheidend bleibend dürfte: diese alttiroler Kunst ist gegenständlich, dabei verwegen in der Abstraktion, international in ihrer nahen Beziehung zur norditalienischen Gestaltung, und dennoch bodenständig, eigenwüchsig.

Juliane Roh

Eliel Saarinen, der Begründer des „finnischen Baustils", ist im Alter von 76 Jahren in Detroit (USA) im Juli gestorben. Er hat großen Einfluß auf die amerikanische Baukunst genommen.

Professor Eduard Thoeny. Der Kunstmaler und ehemalige „Simplicissimus"-Zeichner Professor E. Thoeny ist in seinem Landheim am Tegernsee im Alter von 84 Jahren gestorben. Er hat zusammen mit Olaf Gulbransson und Thomas Theodor Heine seinerzeit die Münchner satirische Wochenschrift „Simplicissimus" zu europäischer Bedeutung erhoben.

Der Maler Herrmann Gattiker, Senior der Züricher Künstlerschaft, ist am 23. August im Alter von 86 Jahren in Rüschlikon gestorben. Seine künstlerischen Lehrjahre hat er in Dresden und Karlsruhe verbracht.

Eine Bildspende für die neue Landeshauptstadt von Rheinland-Pfalz, acht Ölgemälde und Aquarelle und eine Plastik, hat der französische Hochkommissar André François-Poncet der Stadt Mainz übergeben. Das Geschenk besteht aus Werken von Boucher, Corot, Degas, Delacroix, Dufy, Signac und Sisley.

Michelangelo-Film. Der 1938 von Curt Oertel gedrehte Dokumentarfilm „Michelangelo" ist mit dem Preis des New York City College für schöpferische Leistungen auf dem Gebiete der Dokumentarfilmherstellung ausgezeichnet worden.

Im Reichlin-Meldegg-Museum zu Überlingen sind zur Zeit Werke des oberschwäbischen Jörg Zürn ausgestellt. Die Schau vereinigt vor allem den erstmals auseinandergenommenen und in einzelne Gruppen und Figuren aufgeteilten Hochaltar Zürns aus dem Überlinger Münster.

Der schiefe Turm von Pisa. Professor Pio Pecchini, eine Autorität auf dem Gebiet der italienischen Architektur, machte darauf aufmerksam, daß der schiefe Turm von Pisa unweigerlich innerhalb der nächsten 300 Jahre zusammenstürzen muß, wenn er nicht vorher gestützt wird. Der 60 m hohe Turm weicht gegenwärtig etwa 4 m von der Senkrechten ab. Nach Mitteilung Professor Pecchinis nimmt seine Neigung jährlich um 1 mm zu.

Zwei wichtige Neuerscheinungen

RUTH KLEIN

LEXIKON DER MODE

Ein Nachschlagewerk über drei Jahrtausende europäischer Kostümkunde

Mit 1500 Stichworten und 980 zweifarbigen Zeichnungen
Ganzleinen DM 36.—

Es gibt eine ganze Anzahl kostümkundlicher Werke. Ein Lexikon der Mode gab es bisher nicht. In diesem Werk wurde erstmalig der Versuch unternommen, die allgemeingültigen und geläufigen Begriffe der Mode alphabetisch zu ordnen und zu erklären. Das Werk ist ein Nachschlagewerk und zugleich eine Kostümgeschichte. Fast 1000 Zeichnungen erläutern die einzelnen Begriffe, die je nach Erfordernis stichwortartig kurz oder als Aufsätze behandelt sind. Die meisten kostümkundlichen Werke enden um 1900. Ein besonderer Wert dieses Werkes ist, daß die Kostümgeschichte bis in die jüngste Zeit fortgeführt wird.

ANDRE MALRAUX

DIE KÜNSTLERISCHE GESTALTUNG

(Zweiter Band der Psychologie der Kunst)

Mit 15 Farbtafeln und 122 Abb. in Kupfertiefdruck
Ganzleinen DM 36.—

Die Psychologie der Kunst ist vielleicht das erste Werk, in welchem die Kulturgeschichte und die Einzelanalyse der Kunstwerke in einer ebenso glänzenden wie genauen Darstellung einander ergänzen und durchdringen... Die Psychologie der künstlerischen Gestaltung stellt den geschlossensten und gewichtigsten Teil des Werkes dar.
Hier wird eine Philosophie der Kunst von einem Künstler von hohen Graden vorgelegt. Der Denker Malraux ist an der dialektischen Methode geschult, aber die Darstellung seiner Kunstbetrachtung baut sich viel weniger auf Begriffe als auf bildhaft gestaltete Visionen von Kunstwerken und ihren Beziehungen auf, über alle Länder und alle Zeiten hinweg. Wir haben das seltene Phänomen vor uns, daß ein Denker nicht in Begriffen, sondern in Bildern gestaltet.

WOLDEMAR KLEIN VERLAG · BADEN-BADEN

IN MEMORIAM

HEINRICH TESSENOW

Heinrich Tessenow, ordentlicher Professor und Ehrensenator der Technischen Universität Berlin, Dr. h. c. verschiedener Universitäten, starb am 1. November 1950 in Berlin. Mit ihm verlor Deutschland einen Baumeister, dessen Name neben Schinkel ehrenvoll genannt werden darf. Er wurde am 7. April 1876 in Rostock geboren. Nachdem er das Zimmererhandwerk erlernt hatte studierte er an der Münchener Technischen Hochschule bei Hocheder und Thiersch. Er war als Lehrer in Trier und in Wien tätig. Dann übersiedelte er nach Dresden. Hier fand er in Dr. Wolf Dohrn, einem Sohn des berühmten Zoologen Anton Dohrn, für dessen zoologische Station in Neapel Hans von Marées seine Fresken geschaffen hatte, einen Bauherrn, der ihm eine bedeutende Aufgabe übertrug: für die von Dr. Dohrn begründete Bildungsanstalt in Hellerau bei Dresden ein Gebäude zu errichten als Teil einer sehr umfangreichen Gesamtanlage, die aber nicht ganz ausgeführt wurde, da Dohrn im Februar 1914 tödlich verunglückte. Die Bildungsanstalt für rhythmische Gymnastik in Hellerau, in der Jaques Dalcroze unterrichtete, erbaut in den Jahren 1911 und 1912, stellte der schwülstigen Architektur des wilhelminischen Zeitalters das Beispiel einer Baukunst entgegen, die nicht nur auf einer neuen formalen Grundlage beruht, sondern auch von einer neuen ethischen Gesinnung durchdrungen ist.

Tessenows Stil ist von unerbittlicher Strenge und doch nicht nüchtern, er entspricht einer gesunden alten handwerklichen Tradition. Tessenow vermeidet alles angeklebte Schmuckwerk, um so mehr Aufmerksamkeit und Sorgfalt wird den fein abgewogenen Proportionen gewidmet.

Es gelingt ihm mit den bescheidensten Mitteln eine Musikalität in seinen Entwürfen zu erreichen, wie wir sie bei keinem modernen Architekten finden. In seinem Werk „Vom Hausbau und dergleichen" (welches durch seine gedankliche Klarheit und sprachliche Schönheit einen besonderen künstlerischen Genuß bereitet) hat er an sorgfältig durchgeführten Beispielen für verschiedene Bauaufgaben mustergültige Lösungen gezeigt. Hier wird eine Modernität erreicht, die in einem klaren sachlichen Denken begründet ist und die gepaart ist mit dem Sinn für die künstlerische Form. Gerade in einer Zeit, wo häufig der Begriff der modernen Architektur mit Nüchternheit verwechselt wird und wo es manchem Architekten zu genügen scheint, Gasrohre, viel Glas und rohe Betonbalken zu verwenden, um modern zu sein, kann die Bedeutung dieses Buches gar nicht hoch genug eingeschätzt werden.

Wer das große Glück hatte, Tessenow persönlich zu begegnen, war beeindruckt von seiner Haltung eines Grandseigneurs, gepaart mit einer menschlichen Wärme, zwei Eigenschaften, die in dem heutigen Jahrhundert so selten geworden sind. Zwei Eigenschaften, die an jedem Entwurf Tessenows abzulesen sind. Selbst seine einfachsten Siedlungsbauten zeigen eine Haltung, für die sich das Wort: Noblesse aufdrängt.

Am 7. April 1951 wäre Tessenow 75 Jahre alt geworden. Unsere Zeitschrift plant, seine Arbeit als Architekt und Pädagoge in einem Sonderheft zu würdigen. Wir hoffen, daß es uns gelingen wird, die notwendigen Unterlagen beizeiten zu beschaffen, was auf einige Schwierigkeiten stößt, da sich der wesentliche Nachlaß des Meisters in der russischen Zone befindet. W.K.

MAX BECKMANN

Am 27. Dez. 1950 erlag der deutsche Maler Max Beckmann (geb. 1884) in New York einem Herzschlag. Er und Kokoschka vertraten in der Welt Ansehen und Ruhm der zeitgenössischen deutschen Malerei. Beide hatte die Kunstpolitik Hitlers aus der Heimat getrieben. 1937 flüchtete Beckmann mit seiner Frau nach Amsterdam, nachdem die Ausstellung „Entartete Kunst" in München zehn seiner Gemälde dem Spott einer unverständigen und verhetzten Menge preisgegeben hatte. Nicht weniger als 509 Werke Beckmanns wurden, wie aus den Akten des Reichspropagandaministeriums hervorgeht, beschlagnahmt, einige davon auf der berüchtigten Luzerner Auktion 1939 gegen Devisen verschachert.

Zehn Jahre lebte Beckmann unter schwierigen materiellen Verhältnissen in Amsterdam; ein ehemaliges Tabaklager diente ihm als Atelier. 1947 verließ er Europa. Zuerst lebte und lehrte er in St. Louis, seit einem Jahr in New York.

Amerika sah in ihm seit langem schon den Inbegriff deutscher Kunst; mit Recht: die Bilder dieses Expressionisten sind den süddeutschen Spätgotikern Multscher, Mäleskircher und Jörg Ratgeb geistig und formal verwandt — Beckmann selbst war sich dieser Ahnenschaft liebevoll bewußt.

Ein Jahr vor seinem Tode erschien im R. Piper & Co. Verlag, München, die grundlegende Monographie über ihn. („Max Beckmann" von Benno Reiffenberg und Wilhelm Hausenstein. Mit 81 Bildtafeln, 5 Farbtafeln und 8 Abbildungen im Text.) Ein großer Teil des Oeuvre (das nach dem Katalog des Bandes allein 600 Gemälde umfaßt) ist, wie Reiffenberg sagt, „zu einer überdimensionalen Schreibtafel für das Elend der Epoche" geworden. Wilhelm Hausenstein, der die biographische Darstellung Reiffenbergs durch einen Exkurs über das Thema „Die Maler in dieser Zeit" ergänzt, beurteilt das Werk Beckmanns mit einer sehr weitreichenden Zustimmung, unterdrückt aber nicht seine Vorbehalte, die sich freilich nicht so sehr gegen die Person des Malers, als vielmehr gegen seine Epoche wenden.

Der Verleger der Beckmann-Monographie, Reinhard Piper, zählt zu den frühesten und treuesten Anhängern des Malers. In dem zweiten Band seiner Erinnerungen, die unter dem Titel „Nachmittag" soeben in seinem eigenen Verlag erschienen ist, widmet er seiner langjährigen Freundschaft mit Max Beckmann ein ungemein lebendiges Kapitel. Viele Aussprüche aus dem Munde des Malers hat er mit Eckermannscher Treue aufgezeichnet. So diesen: „Die Kunst ist verflucht schwer. Wenn man abends bei einer Flasche Wein sitzt, meint man, es müsse wie von selber gehen. Am nächsten Morgen, nüchtern vor der großen leeren Leinwand, die Sachen wieder aus dem Nichts zu holen, da ist einem ganz anders zumute. Wenn ich morgens gemalt habe, bin ich den übrigen Tag nur ein lebendiger Leichnam." Aber malen, „in einer Mischung von Somnambolismus und fürchterlicher Bewußtseinshelle" malen, war Beckmanns größte Leidenschaft. L.Z.

Hermann Haller, der bedeutende Schweizer Bildhauer (geb. 1880 in Bern), starb im November nach kurzer Krankheit in Zürich. Er studierte in Berlin und Rom und ließ sich vor 40 Jahren in Zürich nieder. Er war Ehrendoktor der Universität Zürich. 1933 erhielt er als bester ausländischer Bildhauer den Preis der Biennale. Eines seiner Hauptwerke ist das Reiterdenkmal Hans Waldmann in Zürich.

DIE PAPIERFABRIK

ZUM BRUDERHAUS

DETTINGEN

BEI URACH (WÜRTTEMBERG)

ist Hersteller des Text- und Umschlagpapiers dieser Zeitschrift

*

Weitere Erzeugnisse sind u. a.: Holzfreie Dünndruck-, Werkdruck-, Offsetdruck- und Kupfertiefdruckpapiere und auch feine und feinste hadernhaltige Erzeugnisse

KUNSTANSTALT

AUGUST SCHULER

STUTTGART

*

Ein- und mehrfarbige Offsetreproduktionen

Klischees · Retuschen · Galvanos

*

Die farbigen Buchdruck- und Offsetwiedergaben dieser Zeitschrift wurden in unserem Haus hergestellt

Druck: Chr. Belser, Stuttgart